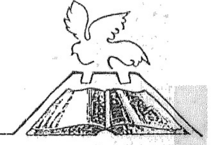


10 - 14 يناير 1988

يضم هذا الجزء دراسات كل من:

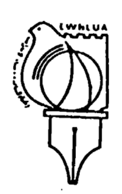
- عبدالاله عبد القادر.
- الدكتور محمد عبد الرحيم كافود.
- الدكتور محمد مبارك الصوري.



الجزء الثاني

إهـــــــداء ٢٠٠٧
مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية
الإمارات العربية المتحدة

ندوة الأدب
في الخليج العربي



منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات
الطبعة الأولى
1991

ندوة الأدب

في الخليج العربي

الجزء الثاني

10 - 14 يناير 1988

الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب
اتحاد كتاب وأدباء الإمارات
المجمع الثقافي أبوظبي

التصميم والاخراج : محمد فهمي
الغلاف: إبراهيم الهاشمي

يضم هذا الجزء دراسات كل من:

- عبدالاله عبد القادر.
- الدكتور محمد عبد الرحيم كافود.
- الدكتور محمد مبارك الصوري.

رتبت الدراسات حسب الحروف الأبجدية.

مقدمة

هذا هو الجزء الثاني من دراسات ندوة الأدب في الخليج العربي التي نظمها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بالتعاون مع الأمانة العامة للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب والمجمع الثقافي في أبوظبي للفترة من 10 – 14 يناير 1988. بعد أن أصدرنا الجزء الأول الذي ضم دراسات مختلفة عن القصة القصيرة. أما هذا الجزء فنخصصه للدراسات المسرحية في منطقة الخليج ولا نريد أن نشير مجدداً لأهمية هذه الدراسات للدارس والمتتبع والمعني. فقد حملت مقدمة الجزء الأول ما أردنا أن نقوله، إنما نحاول في هذا الجزء والأجزاء التي تليه نشر كل الدراسات التي قدمت في الندوة المذكورة لأننا نؤمن بأهميتها وبضرورتها لا في هذه المرحلة الراهنة فحسب بل وعلى مدى سنوات طويلة إذ تشكل هذه الدراسات بمجموعها مادة دراسية مهمة ومصدراً ضرورياً لكل باحث ودارس مما يجعلنا بموقع المسؤولية التي لا بد أن توفر مثل هذه الدراسات كجزء من اهتماماتنا وواجبنا تجاه أدبنا العربي في الخليج.

إن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات في توفيره للمادة الأدبية للقارئ والباحث معاً إنما يقوم بدوره الأساسي في بناء البنية الأساسية لأدب متميز وواضح ومؤهل لاحتلال موقعه الطبيعي في مجمل الفكر الإنساني العربي.

«إشكالية النص المسرحي»
في دولة الإمارات العربية المتحدة

عبد الاله عبدالقادر

(1) مدخل

يقول رومان رولان «ان اي مسرحية تكتب خمس مرات، في عرضها الاول الكاتب هو مبدعها الاول. وكاتبها الثاني هو مخرجها. ويعيد كتابتها الممثل دراميا ويعيد كتابتها الجمهور نفسه. ويعيد كتابتها الناقد خامساً».

من هذا المنطلق ومن اساس ان المسرحية كأدب مقروء هي الركن الاول في العرض المسرحي. بدأت في اختيار الأصعب.

ولماذا الأصعب؟ لأن الأدب التمثيلي يختلف عن أدب القصة والشعر والرواية وهناك ابعاد عديدة تفصل بين هذه الابداعات. فمهمة الادب المسرحي لا تعني التلذذ في القراءة وحسب وانما أدب ينبغي ان يملك الصورة المتحركة والحية انه الادب الذي يتكلم بصوت عال ويتحرك فوق الخشبة حيا ملموسا. ولانه لا يسمى أدباً مسرحياً دون مواصفات دقيقة.

وتأتي الصعوبة الثانية في هذا الباب كون المسرحية في دولة الامارات كأدب وفن لن ترتقي الى حالة من الابداع بل ان المسرح ظل يعاني من مد وجزر في تقدمه وتخلفه. ورغم ان المسرح قد بدأ في الامارات منذ حوالي ربع قرن فان سنواته شهدت بعض الاضاءات النسبية الى جانب اخفاقات متعددة لها اسبابها وعواملها.

لم يبرز أحد من الكتاب في هذا المجال رغم كثرة الاسماء التي ساهمت في كتابة [1] المسرحية وقد بلغ احصاؤها حوالي 41 اسما. وهذا لا ينطبق على المسرح فقط انما يشمل العديد من الانتاجات الابداعية الاخرى رغم ان الحال في الشعر والقصة والفنون التشكيلية والموسيقية افضل بكثير. الا ان السمة العامة للكم الظاهر من المساهمين في هذه المجالات يغلب عليها «سمات المظهرية والبروز والنرجسية والاهتمام بالشكل دون المضمون ورغم ذلك فهم نجوم الثقافة في المجتمع» كما يقول الدكتور عبدالخالق عبدالله [2].

ومما يساعد في صعوبة موقفي ـ الذي لا أحسد عليه ـ هو انعدام مصادر البحث [3] عن المسرح المحلي وعدم نشر اية مسرحية محلية ما عدا مسرحية السلطان لناصر النعيمي المنشورة في مجلة الرولة [4]. الى جانب حداثة المسرح

في الامارات وعدم اكتمال البنى الاساسية فيه مما يصعب عمل اي باحث في هذا الاتجاه لانه يؤسس للبحث لمن سيواصل بعده الطريق. اضافة الى ان مجتمع الامارات الذي يرتبط المسرح به ارتباطا وثيقاً وجدلياً شأنه شأن اي انتاج انساني هو مجتمع متغير غير مستقر الى الآن يواجه تيارات عديدة ثقافية وايديولوجية وعرقية تؤثر فيه بشكل مباشر ودقيق وظاهر.

وعلى سبيل المثال فان الاحصائيات لسنة 1980 تظهر ان 85٪ من سكان عاصمة (5) الدولة هم أجانب اي 15٪ فقط من سكان العاصمة هم من المواطنين. في نفس الوقت فإن 77٪ من سكان دبي العاصمة التجارية هم أيضا أجانب.

إذن فالأهمية والصعوبة تتلازمان في ضرورة البحث في أدب المسرحية في دولة الامارات وهذا يقودنا الى سؤال طالما طرحناه :

هل الأدب المسرحي في دولة الامارات في أزمة . وبالذات النصوص المسرحية ؟!.

ان واحدة من أهم مشاكل المسرح المحلي هي قلة النصوص المسرحية المحلية وبالتالي غياب الكاتب المحلي. ولان المسرحية المحلية ضرورة ملحة جدا في اطار العمل اليومي وفي الانعكاسات الاجتماعية فان غياب النص والكاتب معا غياب لخلق الواقع فوق الخشبة.. وفقدان الابداع الذي لا بد ان يساهم ضمن الانتاجات الانسانية الاخرى.

وهنا أود ان اشير الى ان ازمتنا ليست ازمة كم ـ كما اسلفت ـ وانما ازمة في الابداع . إذ لم تستطع حركة المسرح ان تفرز اي كاتب متميز هذا اذا ما استثنينا احمد راشد ثاني في حين ان الحركة الثقافية افرزت عدة شعراء وكتاب في المجالات الابداعية الاخرى ولو بشكل نسبي بالقياس الى مقاييس الابداع العامة.

كذلك أشير هنا ايضا الى ان ازمة النص المسرحي في دولة الامارات ترتبط بأزمة الفكر العربي المعاصر ورغم وجود مناخات جيدة للممارسة الكتابية في الامارات تتمثل في توفر الحرية النسبية ايضا الا ان هذه الانتاجات لم تتناسب مع هذه الحريات المتاحة في التعبير عن الذات دون وجود ادلجة قسرية كما هو

سائد في كثير من الاقطار العربية ذات الحكم الايديولوجي الواحد.

إلى جانب الاشارة لانفتاح المجتمع نتيجة الطفرة الاقتصادية التي شهدتها المنطقة.

وقد توفرت الى جانب هذا ايضا ظروف لم تتوفر لبقية التجارب في الوطن العربي التي مرت في مراحل تأسيس تجربتها المسرحية اذا ما ادركنا ان المسرح ادب جديد على العربية لم يعرفه تراث امتنا بغض النظر عن طرفي الصراع في هذه القضية. وهذه الظروف تتلخص في عدم معاناة الكاتب ـ او المسرحي ـ للظروف المادية التي كانت تصل حد الجوع عند العديد من كتابنا العرب الى جانب توفر الخبرات العربية والاجنبية في مجالات متعددة. منها المساهمات الانسانية والتقنية معا وتبلور التجربة العربية في المسرح مما أثر كثيرا في تطوير الحركة المسرحية بشكل قياسي اذا ما أخذ بنظر الاعتبار عامل الزمن، ومبررات وعوامل النضوج.

فلقد شهدت المنطقة هجرة كثير من الكفاءات العربية من الادباء والفنانين العرب لعدة اسباب، بل اصبحت المنطقة ـ الامارات بالذات ـ مركز استقطاب حضاري الى جانب مركزها الاقتصادي والحيوي في العالم، خاصة بعد افتتاح عدة محطات تلفزيونية واستديوهات الانتاج التلفزيوني مما ساعد على تواجد العديد من المسرحيين العرب الذين أسهموا بشكل فعال في بناء حركة المسرح الاماري وساعدوا لا على حرق المراحل انما الاسراع في انضاج هذه المراحل بزمن قياسي. ونود الاشارة الى دور الفنان الراحل صقر الرشود والاستاذين ابراهيم جلال والمنصف السويسي وقبلهما ـ رغم قصر المدة ـ زكي طليمات وعدد غفير من الفنانين والكتاب العرب الى وقتنا الحالي الى جانب زيارات العديد من المسرحيين والمفكرين العرب والاجانب معا لعرض خلاصة تجاربهم.

كذلك النضوج النسبي لمسرح بلدان الخليج العربية كالكويت والعراق ساعد على انضاج مسرح الامارات. ومثلما اثر المسرح العربي عبر قنواته المتعددة ورجاله المبدعين فان عيوب مسرحنا العربي وجزءا كبيراً من أزمته انتقلت الى مسرح الامارات خاصة اذا ما أدركنا ان بدء الحركة المسرحية كان خلال بداية الستينات اي في فترة نضوج تجربة مسرح الستينات وانهيار الفكر العربي عند نكسة حزيران عام 1967 التي بلا شك اثرت كثيرا في هذا المسرح الوليد حينذاك

مثلما اثرت في عموم الحركة العربية المسرحية. اضافة الى حقيقة ان المسرح في الامارات بدأ بتجارب عربية اذ يشكل الفنان واثق السامرائي [6] البداية الحقيقية للمسرح في الامارات اثر تجربة ثرية في حينها ابان الستينات على اثر هجرة السامرائي من العراق ضمن طلائع المهاجرين العرب في تلك الفترة.

* استعراض تاريخي

اري من الضروري ان نتطرق قليلا الى بدايات المسرح في الامارات لنستطيع بها استكمال الحديث عن أدب المسرح في الامارات.

من الثابت ان المسرح هنا بدأ في النوادي الرياضية على يد نفر من هواة المسرح في نهاية الخمسينات. وشكلت حركة النوادي والانشطة المدرسية في تلك الفترة اساساً لهذه الحركة ومنها انطلقت الى مقارها الاساسية ومع بداية حركة هواة المسرح في النوادي بدأت معهم الكتابة للمسرح تحت وطأة الحاجة الى نص مكتوب فظهر عدد من الذين مارسوا كتابة النص ورغم ان البعض يعتقد ان المسرح في الامارات اعتمد على النتاج الانساني الا ان البحث اثبت ان المساهمات الكتابية وصلت الى أكثر من 50٪ من مجمل المشاركات، اذ بلغ عدد الذين مارسوا الكتابة حوالي 41 شخصاً من مواطني [7] دولة الإمارات بينما كانت أسماء 42 كاتبا عربيا بمن فيهم المقيمون داخل الدولة هم النسبة الاخرى في حين لم يكن هناك سوى خمسة كتاب أجانب مثلت مسرحياتهم. ولقد شهدت الاعوام الماضية اسماء عديدة اسهمت في الكتابة دون ان تستمر. اذ ان الظاهرة التي يمكن ان أؤشرها هنا هي عدم استمرارية ـ الكاتب ـ ومعظمهم لم يكرر تجربته. ومعظم الذين ساهموا لم يتجاوزوا التجربة الواحدة. ما عدا بعض الاسماء.

وقد انقطعت اسماء عديدة واتجهت الى مجالات اخرى بعضها لها علاقة بالثقافة. وآخرون انقطعوا تماما عن الكتابة فقد اكتفت السيدة مهرة القاسمي بالتدريس بعد ان كانت لها تجربة في الكتابة للمسرح المدرسي بالذات، وتفرغ د. عبدالله عمران للصحافة بعد ان اسس واخوته جريدة الخليج. وما عاد يكتب للمسرح. اما ناصر النعيمي فبعد تجربته في كتابة مسرحية «السلطان» تحول الى محقق للشعر فحقق ونشر عدة دواوين لعدد من شعراء الامارات الى جانب ممارسته الشعرية كشاعر. واعتكف سلطان الشاعر في بيته بعد ان فقد بصره إثر

حادثة أليمة. أما عبد الحميد أحمد فبعد تجربتين اكتفى بعمله الصحفي وكتاباته القصصية في حين انجرف آخرون بالاعمال التجارية تاركين العمل الثقافي برمته.

وهذه الحالة جعلت من البحث في الادب المسرحي مسألة صعبة لعدم قدرة الباحث على تتبع تطور الكاتب والمسرحية. الى جانب انها لم تتح الفرصة لنمو حقيقي لتجربة الكتابة. كما اورثت الحركة المسرحية عنتاً لم تستطع ان تبرأ منه حتى الآن، وهذه ظاهرة قد نجدها في بلدان اخرى. لكننا سنجد هناك نسبة معينة لهذا التسرب. وسنجد عدداً من المبدعين والمواصلين للكتابة رغم ان ظروف بقية البلدان العربية ليست أفضل من ظروف المنطقة بأي شكل من الاشكال. ويكفي ان ندرج هنا نسبة تطور التعليم في دولة الامارات لندرك بالارقام حجم التطور دون ان يشكل هذا التطور عاملا لتطور الكتابة او الثقافة بشكل عام اي ان النسبة بين الارقام المطروحة والافرازات في الساحة الثقافية والمسرحية لا تتناسب.

فمثلا[8] : ارتفعت ميزانية التعليم اكثر من ٢٣٠٠٪ خلال الاعوام منذ تأسيس الدولة الاتحادية.

زاد عدد المدارس بنسبة 1600٪ .

ارتفع عدد الطلبة بنسبة 1000٪ .

ارتفع عدد الطالبات بنسبة 1400٪ منذ عام 1971.

ارتفعت نسبة المواطنين المتعلمين الى 60٪ من الذكور و 50٪ من الاناث بعد ان كانت لا تتجاوز 24٪ بين الذكور و 7٪ بين الاناث عام 1970.

وأمام هذه الأرقام التي تظهر حجم التعليم لم تستطع المسرحية ان تتطور بنفس النسب ورغم انها سجلت عددا من الذين مارسوا الكتابة الا ان احدا لم يواصل الى الآن الا قلة من الشباب حديثي الممارسة.

ويؤكد معي الدكتور عبدالخالق عبدالله[9] . هذا الاتجاه اذ يتساءل «هل ساهم التعليم في احداث تنمية حقيقية وشاملة ومستقلة ام أنه خلق تنمية مشوهة وتابعة؟ وهل ساهم التعليم في خلق المواطن المنتج ام انه غرس رغبات الاستهلاكية والنزعات الترفيهية.

وقد لا أغالي حينما اقول ان المسرح المحلي بدأ بشكل واع في الخمسينات والستينات متأثرا بالمتغيرات التي طرأت على الوطن العربي نتيجة ثورتي يوليو 1952 وتموز 1958م.. وما صاحبهما من عوامل مؤثرة ساعدت على نمو الوعي القومي والسياسي. ونتيجة لهذا التأثير فقد واجه المسرح الاماري قوات الاحتلال ولو بشكل نسبي. فقد اضطر الحاكم البريطاني الى غلق احد المسارح على بساطتها بالشمع الاحمر بعد عرض مسرحي محرض. وكان اسم المسرحية «اعداء صهيون »[10]في حين استطاعت مسرحية اخرى ان تؤثر في الناس فتحوّل جموعهم إلى مظاهرة بعد انتهاء العرض المسرحي. وأنا أشير إلى هاتين الحادثتين كونهما مؤشراً ايجابياً على مدى تأثير العرض المسرحي على الجمهور في تلك الفترة. في حين ينحسر الجمهور بشكل واضح في مسرحنا المحلي حالياً.

ان ربع قرن من الزمن مضى على ولادة المسرح الحقيقية في الامارات رغم أني اعتقد ان هناك كثيراً من الأنشطة المسرحية سبقت هذا التاريخ ولم تسجل. وربع قرن كفيل بخلق كوادر العمل، بل وكفيل بميلاد كتاب مؤثرين في مجتمعاتهم ففي مصر مثلا «بدأ المسرح المصري[11] يواجه سلطات الاحتلال البريطاني في عام 1892» اما في العراق فان المسرح بدأ في الربع الاخير من القرن التاسع عشر وقبل نهاية القرن ذاته كانت هناك نصوص مسرحية اذكر على سبيل المثال[12] «لطيف وخوشابا» لفتح الله السحار المطبوعة في نينوى / العراق عام 1893 والتي صدرت في نفس العام.

ان مجتمع الامارات الذي تغير فجأة وبشكل حاد اثر الطفرة الاقتصادية التي شهدتها المنطقة وما جاء معها من انفتاح اعلامي ومدني «ليس حضارياً» اوجد اشكالية في الوضع الاجتماعي بل هوة عميقة بين التطور الثقافي والظواهر المدنية في العمارة والحياة اليومية. بل لم يستطع الانسان ان يجد المعادل الحقيقي بين الثقافة والمظاهر المدنية والتي أطرت العديد من أنصاف المتعلمين كمثقفين. بل ولم يعد ملفتا للنظر ان يستعمل رجل أمي انواع التكنولوجيا المستوردة في حياته اليومية ابتداء من السيارة وانتهاء في الفراش وبالتالي نسي الانسان المعاصر جذره القديم ومعاناة الاجيال السابقة وصراعاتهم من اجل توفير لقمة العيش. ان هذا القطع الجذري ورث الانسان

المعاصر الكسل الذي حرمه من الاطلاع والقراءة مع حقنه يوميا بجرعات اعلامية مما يشاهد في التلفاز وعناوين الصحف في احسن تقدير. لذا نرى حتى أولئك الكتاب الذين يحاولون الولوج في عمق الواقع لم يستطيعوا الارتفاع بمستوى المعاناة. بل ان بعضهم ظل بوعي او بدونه يتجاهل الواقع الذي يحيط به ويهرب الى مواضيع قد لا تمت الى الواقع بصلة. او قد تقحم المسرحية بمفاهيم توفيقية دون اختيار موقف ما. فمثلا ان الحرب العراقية الايرانية رغم قربها للشارع واثرها السلبي في اقتصاد الخليج عموما الا ان تأثيرها لم ينقل الى المسرح كأدب يتأثر بالمحيط سلبا او ايجابا بمعنى ان الحالة لم تنقل الى حالة وعي وهذا بعض دلالات غياب عنصر الوعي الاجتماعي والسياسي عند الكاتب. علما بأنني لا أؤمن بتصوير الواقع انما كيف يمكن لفنان المسرح ان يخلق هذه الشرائح والصراعات بل وكيف سيكون فاعلا في مجتمعه لتغيير حالة ما كالتي تدور حوله.

ان توفيقية المجتمع في الامارات وتأثر العلاقات بين اشخاصه وتغليفها بغلاف التوفيقية الدينية جعل ذلك ينعكس على المسرحيات المعروضة والمكتوبة دون اتخاذ موقف واضح تمليه حركة التاريخ في التعبير. والامثلة التوفيقية كثيرة: ففي مسرحية «هالشكل يا زعفران» رغم اعتبار الكاتب عبدالرحمن المناعي ان فؤاد الشطي قد اعطاها بعدا سياسيا ثوريا لا يوافقه عليه فهي ظلت معالجة توفيقية لم تجسد الصراع الذي بدأ في بداية المسرحية وكذلك ما فعله سعيد حداد [13] في مسرحية فرحان بلبل «البئر المهجورة» حيث أعدها ولم يكتف بمنحها السطحية بل وغير في معالجتها وبدلا من ان تتطابق رؤيته مع الكاتب فرحان بلبل الا انه جعل لها نهاية «توفيقية» تتناقض مع التوجهات التربوية للطفل.

ان ظهور النفط كعامل اساسي في تغيير البنية الاجتماعية وبالتالي تغيير وسائل الانتاج غير أيضا طبيعة الصراع الاجتماعي. كان الصراع سابقا قبل اكتشاف النفط صراعا ذا حدين... الاول مع الطبيعة القاسية، البحر، الصحراء، قساوة الجو، قلة الموارد البشرية. عدم الحصول على الماء العذب.. اما الصراع الثاني فيأخذ احيانا صراعا طبقيا بين البحارة والنواخذة [14] أو الطواويش.. وهذا ايضا لم يظهر واضحا في الكتابات المسرحية على قلتها لا في البدايات ولا الآن.. كذلك بعد ظهور النفط لم تظهر هذه الصراعات لافي الحياة اليومية ولا في النتاج

الانساني لان مجتمع الامارات وان كان يمكن تصنيفه الى طبقات الا انها لا تحتاج الى تصادم وتصارع لتوفر كثرة مالية حتى للفقراء. ولا يشكل الفقر ظاهرة كبيرة خاصة وان معظم المواطنين شملتهم الدولة بالرعاية واستفادوا من النفط فأثروا بما فيه الكفاية ولم يظهر عامل النفط الا في الشكليات وطروحات سطحية لا ترتفع الى مستوى الصراع الحقيقي.

اذن فما هو الصراع الآن؟..

ليس هناك صراع في مجتمع الامارات المعاصر فالطبقات لم تتبلور كما ينبغي ولم تتصارع... نسبة المواطنين قليلة وموارد النفط قادرة على تقاربهم اقتصاديا .. انتشار العامل الديني الذي يحاول نشر الاخاء بين الناس وتحول شعور الناس الى شعور بالمواطنة.. لذا افتقدنا نحن موضوعا قد يثري الحركة.. وتحول الصراع الى هموم وتململات وشكوى من العمالة الوافدة. عربية، واجنبية وما حملته معها من اشكالية اجتماعية وتقاليد جديدة غيرت في البنى الاساسية الاجتماعية، الزواج ، غلاء المهور، الزواج من الجامعية، الرياضة وكرة القدم بالذات كهم رئيسي للمواطن حياتي واعلامي، سرعة قيادة السيارات، قلة نسبة المواطنين، عدم الترابط الاسري، الامراض الاجتماعية الجديدة... الخ.

* نماذج لكتّاب النص المسرحي

من الثابت هنا عدم مواصلة كتاب المسرحية لتجاربهم. لقد خاض عدد كبير تجربة الكتابة لكن لم يكرس احدهم نفسه لها. بمعنى لم يكرر التجربة رغم ظهور عدد قليل جدا ممن حاول ان يكتب لمرتين أو ثلاث.

ولعدم امكانية طرح كافة الاسماء فقد اخترت الاسماء التالية لأتناول اعمالها:

سليمان الجاسم لانه يحاول ان يواصل الكتابة وله تجربتان والثالثة لم يعلن عنها..... عبيد الجرمن يواصل الكتابة مع محاولة للاجتهاد.. وقد تناولت عملين مسرحيين تاريخيين لناصر النعيمي وظاعن جمعة كمثالين للمسرحية التاريخية في دولة الامارات. واشرت الى ماجد بوشليبي في محاولته الاخيرة مع مسرحية [15] «الميدور» لانها نسبيا تشكل نقطة تحول بالنسبة لتجربته الشخصية على ما فيها من ملاحظات لا اريد ان اركز عليها في هذه المرحلة على الاقل.

وأخيرا أحمد راشد ثاني وهو أكثر الكتاب غزارة اذا انجز حتى الآن اكثر من خمسة نصوص مسرحية معظمها مثلت له. وهو يشكل حالة من الوعي الثقافي والاجتماعي اهلته لان يستحق فعلا ان يكون كاتب المستقبل الى جانب كونه شاعراً له اصدارات شعرية عدة.

وله صوته الشعري المتميز بين الاصوات الشعرية في الامارات.

الهوامش :

1) راجع عبدالاله عبدالقادر : تاريخ الحركة المسرحية في دولة الامارات 1960/1986 دار الفارابي ـ بيروت ـ 1988.

2) راجع د. عبدالخالق عبدالله : المواطن في دولة الامارات / القسم الاول / المواطن المثقف مخطوطة تحت الطبع. لجنة التأليف والنشر في اتحاد كتاب وأدباء الامارات.

3) اصدر الكاتب.. عبدالاله عبدالقادر ـ أول كتاب عن مسرح الامارات بعنوان «المسرح في الامارات ـ رؤية نقدية» عام 1985 م.

ـ وكذلك اصدر عبدالله طابور كتابا عن المسرح في رأس الخيمة بعنوان «الحركة المسرحية في الامارات العربية المتحدة» عام 1985.

ـ مقالات لفاروق اوهان في جريدة الاتحاد الصادرة في ابوظبي في 3، 5، 6، 17، 19 ديسمبر 1983 م.

ـ مقالة واحدة لعبدالرحمن الصالح نشرت في مجلة الحياة المسرحية العدد 22 ـ 23 ـ 1984/ دمشق.

4) راجع مجلة الرولة ـ العدد الثالث 1983 ـ اصدار مسرح الشارقة الوطني.

5) راجع.د. عبدالخالق عبدالله ـ نفس المصدر السابق.

6) راجع عبدالاله عبدالقادر ـ نفس المصدر السابق.

7) راجع عبدالاله عبدالقادر ـ نفس المصدر السابق.

8) راجع د. عبدالخالق عبدالله ـ نفس المصدر السابق.

9) راجع د. عبدالخالق عبدالله ـ نفس المصدر السابق.

10) راجع عبدالاله عبدالقادر ـ نفس المرجع السابق.

11) راجع د. أحمد العشري/ المسرحية السياسية في الوطن العربي / سلسلة اقرأ 1985 نقلا عن جريدة الاهرام بتاريخ 16 مارس 1914 م.

12) راجع احمد فياض المفرجي / المسرح في العراق . صفحات موجزة ـ منشورات نقابة الفنانين في العراق / بغداد 1987 م.

13) سعيد حداد، معد ومؤلف ومخرج من الامارات ـ آخر اعماله اعداد واخراج مسرحية البئر المهجورة تأليف فرحان بلبل، وقد اعترض بلبل على طريقة المعالجة التوفيقية في رسالة خطية لم تنشر، اثر ما نشر عن المسرحية في الصحف والمجلات الخليجية.

14) النواخذة ـ جمع نوخذة ـ اي ربان السفينة.

الطواويش ـ جمع طواش ـ اي تاجر اللؤلؤ.

15) الميدور ـ أي المجدور ـ أي المصاب بمرض الجدري.

سليمان الجاسم [1].

له تجربتان في المسرح الاماري الاولى (7 ـ صفر) اخرجها بحر كاظم والثانية (غلط×غلط) اخرجها عبدالله المناعي ثم أعاد اخراجها عبدالله الاستاذ. وفي اختياري للجاسم اختيار (لمشروع كاتب) أولا.. ولانه ثانيا رغم قلة كتاباته الا انه ظل ملازما للحركة المسرحية محاولا رفدها بما استطاع ان يكتب.

(7 ـ صفر) و (غلط × غلط) =؟!.

لعل من العسير الفصل بين المسرحيتين اللتين كتبهما الجاسم في وقتين منفصلين... فكلتا المسرحيتين تعانيان من نفس المشاكل وتتشابهان في النمط والخط العام بل وفي بعض الطروحات ايضا.

مسرحية (7 ـ صفر) تحكي قصة الاتحاد.. من خلال محاولة لكتابة مسرحية نقدية ساخرة.

مجموعتان ـ مجموعة المقهى، ومجموعة النادي.. تتنافسان فيما بينهما باطار (كروي) ومحاولا اظهار عينات من الافراد تتسم بالانانية والفضولية وشرائح اخرى مزروعة في هذا الكيان حتى قبل قيام الاتحاد.. ويحاول في هذه المسرحية ان يصور الوضع العربي من خلال الطروحات المحلية والاعتماد على العقلية الاجنبية من خلال الخبير المستورد **كرمز للعقلية المؤجرة** في كثير من مجتمعاتنا العربية.. ويواصل سخريته في بحث الوضع العربي المتأزم والمتخلف من قبل (جامعة الكرة العربية) ويحاول هنا ان يطرح نماذج ساذجة مؤكدا على فراغها ويتعمد في خلق وضع معين لها.

في الفصل الاخير من المسرحية تتفق المجموعتان على طرد الخبير والاعتماد على النفس بالتركيز على الاجواء الديمقراطية وانتشار العدالة الاجتماعية.. لكن النتيجة كما فصلها سليمان الجاسم ٧ ـ صفر وكان يريد لها ان تكون 9 ـ صفر وهذا رمز لاتفاق الامارات السباعي والذي كان من المؤمل ان يكون «تساعيا».

في سبعة ـ صفر عاش الجاسم في همين اساسيين ـ الاول هو شعوره المحلي تجاه وطنه واهله اما الثاني فهو الهم القومي. وقد خلط بين الهمين كما فعل ايضا في غلط × غلط اذ عاش نفس الحالة. ولكنه في الحالتين فقد التركيز

على قضية واحدة. وراح من المسرحيتين يتنقل من موضوع الى آخر دون ابراز موضوع واحد اساسي. نعم من الممكن تماما للكاتب «أن يطرح العديد من الحوادث والقصص الاستطرادية والعقد الثانوية (Sup plots) بل هي تشتمل احيانا على[2] حكايات كاملة منفصلة لكنها مندمجة في هيكل القصة الا أن الجاسم لم يستطع ان يحقق هذه المعادلة في المسرحيتين.

في 7 ــ صفر وكذلك بشكل نسبي في غلط × غلط يظهر[3] اثر دريد لحام واضحا مثلما يظهر ذلك في مسرحيات اخرى متفرقة تظهر في المواسم المسرحية وهذا التأثر جاء من باب الاستسهال والتقليد لا من اصالة وحاجة.

في المشهد الاول من مسرحية 7 ــ صفر يبدأ الجاسم مشهده تماما مثلما يبدأ دريد لحام في كاسك يا وطن.

(حي من الاحياء الشعبية.. غرفة.. ومقهى شعبي وكراسي ... الخ من وصفنا للمنظر الذي يتقارب كثيرا مع ما يطرحه عادة لحام).

المذيع : أعزائي المستمعين .. اما الآن ندعوكم الى قضاء امتع الاوقات مع كوكب الشرق ام كلثوم واغنية فكروني.

يفاجىء الجميع بصوت فهد بلان.. ويلك يا اللي تعادينا يا ويلك ويل... هكذا يبدو واضحا اول خيوط هذا التأثر ثم ننتقل بعد ذلك ليطرح الجاسم مشكلة (المهور[4] وارتفاعها وينتقل فجأة الى هزيمة 1967.

المذيع : ...
زبون (1) : طبخوها واناخوك وسموها هزيمة.
زبون (2) : ... مؤامرة ... مؤامرة واضحة مب هزيمة.. علشان يتخلصوا منه ويهزموا شخصيته في الوطن حسوا انه لو استمر يطلع يولد من جديد في هذا الوطن.

وطن : (يستمع الى الحديث ثم ينشد)
لا ياللخو احنا العرب سور
القصر عالي والصخر ساس
مهما العدو في صوبنا حام
ما يهمنا من هالعدو شين ..... الخ.

الجميع : يصفقون..

الانتقال مباشرة من السياسة الى موضوع كرة القدم هم المواطن الرئيسي في الخليج عموما. علما أن هذا النوع من التنقلات السريعة يطرحها أيضاً في غلط × غلط وكذلك اصبحت سمة عامة في المسرحية المحلية وقد لا تخلو أية مسرحية شاهدتها أو قرأتها منذ عام 1981 دون اللجوء الى هذه المواضيع المكررة والتي اصبحت شبه تقليد عام في مسرح الامارات وبلا مقدمات ينتقل الجاسم الى مشكلة محلية هي المساكن الشعبية. ان هذه الانتقالات لا تعتمد على بناء درامي بقدر ما تعتمد على حوارات غير محبوكة اصلا. والانتقالات غير مبرمجة ولا منسجمة مع بعضها. وبلا شك فان وحدة الفعل اي الموضوع مهمة جدا في اي عمل مسرحي. وبكافة اتجاهاته في الملهاة. كما في المأساة. كذلك الحبكة التي هي روح المسرحية والتي لم يغفل عنها كل المسرحيين والكتاب منذ عهد ارسطو حيث سماها بروح المأساة مشيرا الى اهميتها في بناء المسرحية. وكذلك وصفت بأنها تعني هندسة المسرحية وترتيب حوادثها للوصول الى النهاية. وكما نعلم فان الحبكة غير مرهونة بالمسرحية كأدب انما تشمل الرواية والقصة. وبلا شك فان العملية السردية هي اردأ الاشكال الادبية في مجال الابداع لان السرد (ليس الا سلسلة من الحوادث بشخص واحد ومثال ذلك مأثر البطل الشعبي فهي سرد صرف لانها تمتلك التسلسل ولكنها لا تمتلك الحبكة) وقد أكد الباحثون في هذا الاتجاه ان الحبكة هي السبب والنتيجة، وقد طرح فورستر مثالا بسيطا لفهم الحبكة. اذ لو قلنا معا

« ــ مات الملك ثم ماتت الملكة

اذا نحن لم نذكر الا خبراً أو حكاية. اما الحبكة فتقول :

ــ مات الملك ــ ثم ماتت الملكة حزناً عليه »[5].

«إذا فالحبكة هي نظام الحوادث التي تحكم عقدة الصراع وتوحدها» [6] ويستطرد الجاسم في سرده لحوادث مسرحيته فيطرح حوارات خالية من اي بناء محكم او حبكة محكمة. انه حديث عام لا يحتمل الصراع الذي هو اساس العمل المسرحي وهذه ليست علة الجاسم وحده انما صفة مشتركة نجدها عند معظم ــ كتاب المسرح في الامارات ــ وتنتج عن قلة الخبرة ، ضيق الاطلاع المسرحي، التأثر السطحي بالمدارس المسرحية او بالأساليب والانماط المسرحية التجارية

التي طغت وانتشرت في معظم اقطار الخليج مقلدة بذلك الانماط والكاريكاتيرات في المسرح التجاري.

ان اية حبكة ليست محكمة يعني انها مهلهلة... بمعنى ان الكاتب بذل جهدا كبيرا في رسم شخصياته ودورها في العمل المسرحي، في تعقيد الحالة المسرحية وايجاد حلولها. بينما تكون المسرحية المحكمة الحبكة قد طور الكاتب فيها كل جزء وحاول ان يطور من كل جزء جزءاً آخر. اي بمعنى آخر طور تعقيداته المسرحية نحو الحبكة ولم يترك أية شخصية أو اي جزء من المسرحية دون رسم ابعاده واستكمال بنائه والذي نلمسه في المسرح الانجليزي والفرنسي في فترة القرن التاسع عشر تماما.

ومثلما طرحنا آنفا انتقالات سليمان الجاسم السريعة والمفاجئة نجده . ونحن الآن في بداية المسرحية ـ يطرح موضوعا جديدا اذ ينتقل الى مشكلة السكان في دولة الامارات وقلة عددهم ازاء الجاليات الاجنبية. ورغم انني مع موقفه تجاه هذا الوضع الا انه كالعادة يطرحه بشكل عابر واستكمالا لسلسلة الافكار التي يطرحها في حين ان مشكلة مثل هذه تحتاج الى مسرحية متكاملة كما فعل (أحمد راشد ثاني) في الارض بتتكلم اوردو.

يقول الجاسم في مسرحيته:

وطن : يا سبحان الله.. الله يخلق وطن بلا شعب....
وشعب بلا وطن.. آخر زمان.. دقي يا مزيكا.

زبون (2) : عنيل من وين تجيب لك شعب يا وطن؟

وطن : ... صحيح انك مجنون... لا تخبروا علشان يتعقد حبيبي.. يسافر للخارج ويتعاقد مع شعب بفيزه جماعيه.. لا .. وسكرتيره ومهندس.

ثم ينقطع الحديث عن هذا الموضوع الخطير. والمهم جدا. رغم ان هذا هو الهم الاساسي لا للمواطن فحسب بل لكل الذين يعيشون على هذه الارض الطيبة لكن الجاسم رغم جرأته في نقل هذه الصورة الا انه لم يستكمل ابعادها. بل ولم يستطع ان يرتفع فيها الى مستوى المشكلة الاساسية. في حين وبعد صفحة واحدة ـ قطع كبير ـ يحاول ان يسقط بعض الشعارات السياسية على مساحة اوسع لا أدري لماذا ينتقل مثل هذه الانتقالة... اذ ينتقل الى مشاكل

الدول النامية والاندماج، والتكاتف والتلاحم... الخ، دون الولوج الى هذه المصطلحات التي قد يشكل كل مصطلح فيها قضية تحتاج الى تفجير.

في المشهد الثالث ينتقل الجاسم وبدون مقدمات الى موضوع الوحدة العربية ليصل الى قرار رمزي ومباشر.

وطن : لا يا جماعة الوطن يطالبكم بتنظيم اكثر لمواجهة هذه المشكلة وغيرها من التحديات اللي ستطلع بعد هذه المباراة.

رجل : صحيح انتو ليش ما تستغلوا هذا الظرف الطارىء وتشكلوا ادارة جديدة للنادي ؟

وطن : ونظام جديد للنادي
رجل : ونظام جديد
وطن : وفريق موحد
رجل : وفريق موحد
وطن : ودقي يا مزيكه
رجل : ودقي يا مزيكه

أحمد : طيب احنا في حاجة الى نظام معين نستعين بيه في تنظيم النادي.

علي : لا بوشهاب.. نستورد انظمة من الخارج ارخص واسرع.

ان المسرحية آنفة الذكر لا تستقر فيها فكرة.. ويصبح من العسير للقارىء أو المشاهد ان يتابع هذه الافكار الكثيرة والمبعثرة نعم يمكن للمسرحية ان تحتوي على اكثر من حبكة واكثر من صراع على أن يكون ضمن انسجام ووحدة موضوعية ففي هاملت مثلا نتلمس عند شكسبير انواع الصراع : صراع مع نفسه، صراع مع افراد آخرين مثل كلوديوس ويوليوتيوس.. بل وصراع مع البلاط الدانماركي عموما الذي ائتلف في جبهة مضادة.. لكن كل هذه الصراعات عبارة عن موضوع واحد يرتبط بوحدة متكاملة ومتكافئة ويصبح هاملت قاسمها المشترك وطرفها المتصارع.

أنا لا أطالب أن تكون مسرحيات الامارات ذات بناء محكم شكسبيري بقدر ما نحتاج الآن في هذه البقعة لتأمل النتاجات المسرحية المتكاملة ودراستها

وتحليلها بما يساعدنا على تخطي ازمة الكتابة المسرحية في الامارات بشقيها. ضعف ما يكتب.. وندرة هذا الضعف.. إننا هنا مثلا عند سليمان الجاسم ازاء حالة نادرة من الوعي الوطني والقومي والانساني ولكننا امام ضعف في البناء والمعالجة.. وابتداء من بناء المسرحية الكلي وحتى بناء الشخصيات التي ينبغي ان تتطور بتطور الحدث. اي بتعمق وتطور الصراع الذي هو اساس كل مسرحية لكننا في سبعة ــ صفر لا نجد هذا التطور عند (الوطن (*) ولا جمعان (*) ولا رواد المقهى) (*).. انهم مجرد متحاورين على رصيف مقهى ظلوا يراوحون في مكانهم دون ان تستطيع اي شخصية منها ان تتجاوز هذا الحوار الى الفعل، الصراع، بل ولم تتطور هي نفسها لا مع ذاتها ولا مع الشخصيات الاخرى.

يبدو لي أن دريد لحام اصبح في فترة سابقة عبئا على المسرح العربي بعد ان اثر كثيرا في اتجاهات المسارح واصبح (موضة) في حين ان دريد لحام نفسه لم يستطع ان يتجاوز طروحاته على الاقل. ورغم ان ظاهرته قد انحسرت الآن الا ان تأثيراته ظلت ظاهرة على الكتابات التي انجزت في تلك الفترة من المد. ويتأكد هذا التأثير في سبعة ــ صفر التي نجد نهاية فصلها الأول وفي الصفحة (15):

المذيع : لقد دعت الامانة العامة لجامعة «الكرة العربية». الى اجتماع هام وعاجل يعقد مساء هذا اليوم على الهواء مباشرة لمناقشة امور سرية عاجلة وللاهمية الرجاء عدم التخلف وعدم اصطحاب الاطفال والتدخين ممنوع والمشروبات كذلك.

اغنية (1) : ادلع يا عريس وعروستك نايلون
اغنية (2) : اما نعيمي نعمه خلي عليوه يكلمني.

ثم بعد هذا الفاصل مدخل في حوار بعيد جدا عن حالة التمسرح انما لا استطيع الا ان اصنفه في أنه حوار مجالس. بل ومنقول حرفيا وفي تقديري ان المسرح ليس من مهماته نقل الواقع ومحاكاته انما خلق حالة ينبغي ان تكون قد ثبتت في مخيلة الكاتب... ثم اننا لسنا بحاجة الى تقليد نمط معين من المسرحيات غير المحكمة في بنائها والتي تفتقد الى عناصر المسرحية.

(*) من شخصيات المسرحية.

ان الكتابة مشروع حلم ينبغي ان يحققه الكاتب... قد يكون كثير من جزئياته عناصر حلم بعيد وعميق... يتحول الى مشروع في صراع مع الذات لابراز لحظات تفجر حقيقي في دواخل الكاتب... وكلما كان هذا التفجر صارخا عميقا كبيرا كلما كانت الكتابة عميقة التفجر فوق الخشبة... انها سفر ومغامرة في الجمع بين الحلم والواقع وتزاوجهما والبحث في هذا السفر عن الحرف الذي سيحمل هذا التزاوج.. والتفجر.. لذا ستبقى الكتابة هي الحلم... التزاوج... الولادة ثم التفجر.

إذا فالكاتب يبحث لا في الواقع انما في جزئياته بغية اعادة تشكيل جديد وسفر جديد في البحث عن حقيقة هذا الواقع بعيدا عن طوبائية البحث غير المجدية من خلال تعرية هذه الجزئيات وسبر اعماقها في الوصول الى اكتشاف جديد لا في الوصول الى الحلم انما في لذة المعايشة والتمتع بالجمال.

ويواصل بعد ذلك سليمان الجاسم في التنقل من موضوع الى آخر مكررا وناقلا عددا من المظاهر في السياسة العربية والهموم المحلية معتمدا على تقسيم مسرحياته الى مشاهد منفصلة غير مرتبطة وهذه سمة أخرى نجدها في معظم المسرحيات المحلية والواقع ان طرحها بهذا الشكل ليس لضرورات مسرحية في تشكيل بناء المسرحية بنتيجة ما يريد الكاتب طرحه انما هروب من المسرحية المتكاملة البناء الصعبة في امكانية احكام بنائها.

ان واحدة من مهام المسرح ، الكشف عن الواقع لا نقله وهو ايضا يعبر عن الجهد البشري في الابداع لبلورة الحقيقة. وبلورتها لا تعني الاشارة اليها وتسطيحها. انما ينبغي الغور في اعماقها للوصول الى الممارسة المعرفية الجمالية. لان مادة المسرح هي الانسان والواقع والتاريخ والحقيقة ان الاستحواذ على هذه العناصر بشكل غير فاعل ومؤثر استحواذا من اجل القتل لا الخلق والابداع وهذا ما يقودنا الى ان الكتابة لا يمكن ان تبنى على الفراغ. والفراغ لا يعني التجربة فحسب، بل مجموعة المعارف والحقائق، والغور في الفكر وفلسفة الواقع والتاريخ دون ركن الجمال كفلسفة وكهدف وبالتالي فالمسرح تواصل مع الواقع ومع الناس عبر قضاياهم واتجاهاتهم وهمومهم وصراعاتهم وطموحاتهم وامانيهم واحباطاتهم وان هذه العلاقة تبنى بين المسرح والمتلقي على اساس من المعرفة.

ان المسرح بالذات معني بالجمع بين هذه المعرفية والبنائية الدرامية التي لا يمكن التخلي عنها ايضا والعلاقة بينهما جدلية لا يمكن الفصل بينهما.

ورغم ذلك فهذا البعد الايديولوجي ايضا غير كاف للوقوف عند حد، في المسرح وإلا حولنا المسرح الى هدف مدرسي بحت. وكما قلت فان البعد الجمالي ينبغي ان يكمل البعد المعرفي، مثلما يكملهما البعد البنائي في العملية الدرامية.

ومع توفر كل الأبعاد فإن النقل الفوتوغرافي في المسرح يقتل بلا شك البعد الابداعي عند الفنان الخالق وان الخلق عند الفنان حالة غير اعتيادية في تكامل بين الايديولوجية والجمال والمعرفة وهو وميض غير مخطط له لايجاد حالة الخلق والابداع. ان التأمل للواقع الفوتوغرافي سيشوه هذا الواقع لظروف النقل وظروف الفضاء المسرحي الذي يتسع لاكثر من الصورة الواقعية وبالتالي فالفضاء المسرحي قادر على استيعاب فضاءات الفنان نفسه متعددة الطروحات والاهداف والاتجاهات.

لقد اختتم الكاتب مسرحيته بنتيجة 7 ــ صفر مع بيانات اعتدنا سماعها عند كل الانقلابات العسكرية العربية مع التحوير في بعض الالفاظ والكتابات والكلمات لاعطائها صورة كاريكاتيرية. الى جانب تأكيدنا على المباشرة والخطابية والسردية في آن واحد.

«بيان»

«نشرت صحيفة الصدق التي تصدر في نادي الشعب الغربي على مدى الأسابيع الماضية عن الكابتن جيمس بوند مدرب الفريق قصصا وروايات قديمة لا أساس لها من الصحة... لهذا ارادت ان تؤكد بكل وضوح بعد ان رجعت الادارة الى المصادر العليا في بلاط النادي الايطالي، لان البلاط الوطني غير جيد كما هو معروف لدينا ان المدرب صرح بذلك عن حسن نية وفي سهرة خاصة بعد الثانية عشرة ليلا وكانت ليلتها الكهرباء مقطوعة...الخ... ».

هذا البيان تقريري بحت لا يمت الى المسرح بصلة الى جانب ان الجاسم يتلاعب بالالفاظ من اجل دلالات يقصدها فمثلا بلاط النادي، لا يقصد به البلاط الملكي... وإنما بلاط الأرض في رمز لتنافس الصناعة الاجنبية للصناعات

المحلية، .. والكهرباء المقطوعة حالة كانت تتكرر محليا في اشهر الصيف... وهكذا.

أما في البيان الثاني والذي يلي الاول بعد ان يتحدث عن جملة التشهير الامبريالية ضد نظام الحكم ويتطرق لعقاب الله سبحانه وتعالى يوم القيامة للمشاهدين لا أدري لماذا؟ يقول ..

ألا تعلمون ان نظام حكمنا الشعبي والذي يقوم بادارته قوى جماهيرنا والذي انتخبنا فيه مليكنا بنسبة ٩٩٫٩٩٩٪ ونشرته وكالات انباء عين جالوت والقسطنطينية ووزع في جميع محطات السكك الحديدية في ديار بني عبس... الخ ..

هذه الدلالات والرموز التي يطرحها الكاتب يريد بها اسقاطات معينة على الوضع المحلي والعربي لأنه كما اسلفت يعيش همين اساسيين. الهم القومي والهم المحلي ويخلط بينهما حتى في عمله الثاني (غلط × غلط) وهذه مهمة صعبة للاديب اذ أن المتغيرات الاساسية التي طرأت على الواقع العربي قد افقدتنا توازننا فكريا خاصة بعد نكسة حزيران 1967 والتي نقرأها بوضوح عند الجاسم. ان هذا الوضع في الانهيارات المتتالية في عالمنا العربي جعلت الجاسم يحاول ان يبحث للوصول الى صيغة اعتقدها جديدة.

في مسرحية غلط × غلط ينطلق سليمان الجاسم من هذا الواقع السياسي الذي يحيط عالمنا. ومن كل ما يدور به من مغالطات. ولان هذا الواقع متشعب ومتفرع ومتشابك ولان مشاكله من الكثرة بمكان فقد قادته الى طرح العديد من المواضيع بل (والشعارات) في مسرحية واحدة ان الجاسم اراد ان يكتب كل ما كان يحسه بوعي — وبلا وعي . واحيانا نجده لا يفعل الا الصراخ للمطالبة في حياة أجمل وأكثر عدلا .. ولذا فقد حاول مسرحة الوطن العربي مكتفيا بعرض سلبياته ومشاكله لكنه لم يحاول ان يجد املا وسط هذه الركامات. ان كل ما عرضه هو استعراض لواقعنا العربي مرتبطا بالمحلي ولكنه بعيد عن اي معالجة درامية والتي هي اساس فن المسرح والتي كما تعرفون ميزت شكسبير وموليير وعمالقة الدراما عن غيرهم.

في بداية مسرحية غلط × غلط يطرح الكاتب شخصيته الاولى (ابن عنتر) مستعيرها من التراث العربي. يفتش عن شيبوب. يخلط في كلامه بين الفصحى

والعامية ويبرر وجوده في البحث عن البطولات العربية يعلن ابن عنتر عن عدم فهمه لبعض المفردات المحلية ـ ويعرض هدايا قدمت له من صبيان (الديرة) مخدرات ـ ثم يدخل عنتر الذي يعلن أن هذا ليس ابنه انما ـ

«ـ عنتر : اني متبنيه كما تتبنى عندكم القيادات الاحزاب...!!».

ثم يرغب بمشاهدة ابناء قومه فيذهب مع مضيفه ليطلع على بلاد العرب.

هنا نقسم المسرحية الى خمس مسرحيات وفي داخل هذه الميسرحيات الخمس كم هائل من الاسقاطات والطروحات التي لا تتعدى اسقاطات وطروحات المسرحية السابقة (7 ـ صفر) بل ولم يتجاوز اسلوب هذا الطرح الذي كان خاليا من روح الدراما.

في المشهد الاول. او المسرحية[7] الأولى
مجموعة منشدين في أحد المطارات تردد
ـ طار الوطن طار واحنا بطياره
طياره بتطير
ان غربت ويل يا ويل
وان شرقت ويل يا ويل
وما تدري وين مرساها وين بتسير.

ندخل الى صالة أحد المطارات. ومن القراءة الاولى تحس به مطارا خليجيا. اسراب الوافدين الآسيويين يدخلون ويخرجون دون رقيب.

ـ لاحظ ان نفس الموضوع طرح في « 7 ـ صفر» بشكل آخر دون ان يستكمل.

في هذا المطار، المنع فقط لابناء المنطقة. ويطرح هذه الحوارات باسلوب « فودفل » وبطابع تغلب عليه الكوميديا ويطرح الكاتب في هذا المشهد اكثر من موضوع ويرفع عدة (شعارات) تجمع بين المحلية والقومية. ويمنع المواطن من السفر الى خارج البلاد.

المحقق : انت متهم بالصراحة. متهم بالسرعة. متهم بالغباء
فاهم : اني طول عمري في قفص الاتهام
...... : ....

المحقق : التهمة الموجهة لك. لا تلتزم بالتعليمات وجوازك غير صالح للسفر.

في هذا المشهد على سبيل المثال يطرح الجاسم كمّاً من المواضيع المتعددة التي لا يشبعها رغم خطورتها والتي تشكل كل مادة منها مسرحية كاملة.... يطرح مثلا «اللحوم المدعمة ـ وهي مشكلة محلية تظهر جلية في شهر رمضان».. الهجرة الآسيوية.. وهذا موضوع خطر جدا على الامن الخليجي والعربي ورغم جرأته الكثيرة في طرح مثل هذا الموضوع الا انه لم يستكمل مهمته الاساسية، ثم موضوع الحريات لا في هذه البقعة انما يقصد في كل الوطن العربي... ثم الشجب والاستنكار، ثم الشركات المفلسة والمغلقة. ثم نقد القيادات العربية... ثم كرة القدم... ثم فلسطين والقدس... كما طرح في المشهد الاول ايضا مشكلة الاتجار بالاقامات الكاذبة دون الحاجة لها وهي مشكلة محلية ايضا وخطيرة.. ما يجري في الساحة اللبنانية، غزو فوكلاند.... الخ.

هكذا يستعرض سليمان الجاسم مشاكل حساسة وكبيرة دون ان يسبر غورها ويعيش في دواخلها ويبني مسرحيته عليها ومن خلالها . انه يطرز بها صفحات مسرحيته متنقلا بسرعة دون اتاحة الفرصة للقارىء او المشاهد ان يبني سؤاله.

في المشهد الثاني أي المسرحية الثانية... يتناول فيها سليمان الجاسم موضوعا بات من المواضيع المهمة ويطرح يوميا في الشارع الخليجي، هو الصراعات المالية والمزايدات في اسواق الاسهم التي افرزتها حتمية ظهور البترول وانتعاش التجارة. يقول الدكتور عبد الخالق عبدالله(*) (النفط هو المسؤول عن جميع التحولات المهمة وغير المهمة الايجابية والسلبية في مجتمع الامارات خلال العقدين المنصرمين) والواقع اننا لا نناقض هذا الرأي. انما ندعمه بهذه الصورة من مسرحية غلط × غلط.

يقول الجاسم في المسرحية آنفة الذكر على لسان المنشدين:

المنشدون : طرح الاسهم — رفع الاسهم
واحنا ما ندري
هل من يعلم — هل من يفهم
في هذا العصري
كل كبير — وكل صغير
ورا هالأسهم يجري

أسواق المال الخليجية، هيمنة العمالة الاجنبية عليها ـ غياب دور المواطن في الحركة الاجتماعية والاقتصادية لانه يشكل نسبة قليلة امام موجات الهجرة الاجنبية غير العربية... اعمال التحايل والغش ومواضيع اخرى.. هي فكرة هذا المشهد.

في اسواق المال غالبا ما تنعدم الثقة.. وتسود اعمال الغش في استغلال طيبة الناس وسيطرة الرشوة (الكومشن).. أما المتضرر كما يقول الكاتب فهو (الوطن). فهو يطرح مشكلة استمرار مجيء عمالة هائلة للبلاد تحت ستار مشاريع وشركات خيالية وهذا طرح واع يشكل حالة من الوعي المتجلي.. بل ويشير الى نتائج هذا التسيب وهذه الخيانة المبطنة فيصور حال احدى الشركات ليسقطها على المجتمع المحلي. اذ يعلن عن تأسيس واحدة من هذه الشركات ويطلق عليها شركة شارلي. مسقطا الرمز عطر شارلي الاسرائيلي الصنع والبضائع الاسرائيلية الاخرى والتي تباع بأسواق الخليج رغم مؤسسات الرقابة ومتابعة الحكومة. وشارلي هذا خبير للشركات اذ يعمل على بناء وطن جديد للعمالة الآسيوية والاجنبية ـ غير العربية ـ ويستغل المواطن لتحرير مشروعه المشبوه هذا، بالرشاوى، والمحسوبية، والوساطة، ويحقق شارلي حلمه ويبدأ بتقسيم الاعمال نسبة الى عدد السكان(*)

محيي الدين 75٪ رئيس مجلس الادارة (هندي).
المواطن : احتج هذا طباخي، كيف يصير رئيس مجلس الادارة؟

واحتجاج المواطن لا يفيد لانه يقابل بثورة الوافدين الاجانب يصمت المواطن على مضض فهو غير قادر على المواجهة لضعف موقفه.

ـ تنكر خان 70٪ نائب رئيس مجلس الادارة (باكستاني)
ـ تنكر خان زندباد (يعيش تنكر خان) (هتاف).

وهنا يعترض الوافد العربي على هذا التقسيم الذي يعتمد على نسبة تواجد (السكان) أي على الاغلبية. ويُردُّ على العربي بمثل ما رُدَّ به على أخيه المواطن فكلاهما يشكلان نسبة قليلة في هذا المجتمع وموقفهما لا يحسدان عليه.

---

* هذه الأرقام مقاربة لنسب تواجد العمالة الأجنبية في الدولة. نسبة إلى قلة أبناء المنطقة ونسب العمالة العربية.

ـ توماس 65٪ امين السر (اوروبي)

ـ غلوم عباس كشميري 60٪ وهذا الاخير مواطن بشكله اي بملابسه ... اما لغته فهو لا يعرف العربية تماما... وانتماؤه لخارج الحدود وهذه اشارة من الجاسم في غاية الجرأة والشجاعة مشيرا الى كثير من الوافدين الاجانب (الاعاجم) الذين حصلوا على شرف الجنسية كمواطنين وهم اصلا ليسوا كذلك وبذلك يشير الجاسم اليها صارخا تماما لخطورة النتائج خاصة حينما تمنح الجنسية بدون حق.

ان اشارات الجاسم تلك لا تفيد.. انها تماما مثل عناوين الصحف اليومية وهو بهذا المشهد وكما اسلفت فانه يضيف مسرحية جديدة ناقصة الحبكة والصنعة المسرحية، ان الافكار وحدها لا تصنع مسرحية... ان عناصر المسرحية ينبغي ان تتوفر هي الاخرى الى جانب افكار المؤلف وطروحاته.. والا فكل الناس يملكون هذا الوعي وهذه التساؤلات وكل الناس تطرح هذا الكلام وكل الصحف تتحدث عنه اذاً بماذا سيمتاز المسرح اذا تساوى مع كل هؤلاء في الشكل والمضمون.

في المسرحية الثالثة او المشهد الثالث من غلط × غلط يبدأ المشهد بنشيد ...

امتحان امتحان يكرم المرء او يهان
والمراقب لا يعاقب من يشاغب
قل له
من راقب الناس مات همّاً
امتحان يا عرب ...

ثم ننتقل الى مشهد في فصل دراسي يجمع بين تأثيرات مدرسة المشاغبين لعادل امام ومسرحيات لحام ويطرح مواضيع مثل بقية المشاهد سالفة الذكر، مؤكدا ايضا على سلبيات الوطن العربي والمرور على فرص السلام ومذبحة صبرا وشاتيلا ومواضيع شتى كثيرة جدا لا تختلف بشكلها ومضمونها عما طرح سابقا.

وفي المشهد الرابع يطرح قضية الاوبيك على شكل رمزي خالطا بين حالة محلية هي مشكلة تسويق السمك والصيد مع مشكلة تسويق النفط.

وكالعادة فالحوار مشبع بكثير من طروحات سياسية وحواريات مثقلة للمشهد ومشاهد رمزية مرتبطة... ويؤكد على استمرار خلافات صيادي الاسماك.. كمية

صيد السمك. تضارب الاسعار، اختلاف معدلات الصيد، التصدير، سرعة السيارات الخاصة والحكومية، معاقرة الخمرة، التسمية بين جمعية، ومنظمة ..... وتدخل (مستر دولار) لحل مشكلة هذه المنظمة، سلاح الجنس في تمرير قضايا خطرة ومهمة، بناء برادات لخزن الاسماك وكسر احتكارات التجار.

ان كثرة هذه الطروحات تجعلنا امام تعددية غريبة لموضوعات خطرة الى جانب عدم توحد الموضوع نجد عدم ترابط المشاهد وفي كل مرة نقرأ مسرحية لا علاقة لها بسابقتها.

وفي تكرار الجاسم للحالة ذاتها في المشهد الخامس اذ يبدأ المشهد بمجموعة المنشدين.

ـ احنه الشعب نمثل الامه
بتمثيلنا فن ولعب
والغلط نشمه
والغلط نخمه
والغلط في الذمه.

مجلس الشعب يمثل الامة والذي يجب ان يجتمع لبحث الوسائل الكفيلة للقضاء على الجراد الذي يهدد الوطن. لكن المجلس يجتمع وينهي الاجتماع دون الوصول الى قرار ما، مجرد خطب وحب ظهور أمام عدسات التلفاز وكاميرات الصحف والتشبث بسيارات فارهة والكشخة الفارغة الطنانة.

شوف شوف شوف
شوف المواطن شوفه
ابكشخته المعروفه
واحنه تره انمثله
ابمجلس الامه.

في هذا المشهد ينتقد الجاسم ذات المواطن في الامارات والظواهر السيئة بشكل ساخر كاريكاتيري ولكن الجاسم كالعادة ينقلنا إلى المشاكل العربية والدولية دون تمهيد او ضرورة.

ـ معلق تلفزيوني امريكي قال ان «اسرائيل» ذبحت الشعب الفلسطيني

واللبناني على الطريقة الاسلامية..

وهكذا يستمر هذا المشهد الى ان ينتهي بإلقاء القبض على شيبوب الذي كان عنتر وابنه يفتشان عنه في بداية المسرحية. وهو مخمور ويعلن عن جلده في احدى الساحات العامة لتعاطيه الخمر كما طالب الجاسم بجلد المستورد والتاجر وصاحب الفندق لينهي المسرحية بنشيد أخير يقول فيه الكاتب

غلط × غلط
قانون واختلط
واجه امر الغلط وصار كالبلط
وين ما تروح اليوم ما تلاكي عرب
كل سوك وكل دكان بتشوف العجب
هندي تاجر
باتاني عاثر
وهالمطارات مفتوحه إله
غلط.....

والمسرحية تجربة سليمان الجاسم الثانية بالرغم مما ورد في تحليلي لمشاهدها وبالرغم مما تعاني منه لنقص في الحبكة والعناصر الاخرى المتممة الا انها تكشف في الجاسم حسا مرهفا ووعيا كبيرا. كما كشفت ايضا عن قدرته على عكس الواقع العربي والمحلي والمزاوجة بينهما... ان الجاسم حالة من الوعي الصادر عن استيعاب هم الوطن الكبير وهو قد استطاع ان يجمع كل التناقضات العربية والمحلية معا في مسرحيتين كان الأجدى به أن يبرمج كل هذا الكم المعرفي ليكتب اكثر من مسرحية بشكل مركز وافضل لان هذا التشتيت افقده كثيرا من عناصر النجاح واتعبه واتعب القارئ[*]. والمشاهد. وقد استطيع الجزم ان سليمان الجاسم يمكن ان يكون كاتباً مسرحياً متميزا لو استطاع ان يستكمل معلوماته المعرفية الواسعة، المربوطة بوعيه المتميز. ان يستكمل ذلك بمعرفية درامية. ان ما ينقصه فعلا هذا العلم الدرامي الواسع الذي يميز فعلا كتاب المسرحية عن غيرهم في فروع الابداع الاخرى.

الهوامش

1) سليمان الجاسم من مواليد 1954 ـ يعمل وزيرا مفوضا في وزارة الخارجية بدولة الامارات منتدبا بالعمل في ديوان سمو حاكم الفجيرة كرئيس للديوان، رئيسا فخريا لمسرح الفجيرة القومي. كتب لمسرح الفجيرة مسرحية 7 ـ صفر اخرجها بحر كاظم باشراف ابراهيم جلال وكتب ايضا لنفس المسرح غلط × غلط اخرجها عبدالله المناعي ومن ثم قدمها مسرح الامارات القومي في مهرجان قرطاج المسرحي عام 1985 ومن اخراج عبدالله الأستاذ. ويكتب الشعر الشعبي، يلحن المقاطع الغنائية في المسرحيات التي كتبها، كما ويعزف على العود.

2) مارجو دي بولتون : تشريح المسرحية. ترجمة د ريني خشبة سلسلة ألف كتاب ـ القاهرة ـ 1962.

3) مسرحية سبعة ـ صفر مطبوعة على آلة كاتبة وكذلك مسرحية غلط × غلط

4) جمع مهر : أي الصداق

5) Tennyson, G.B.An
Introduction to Drama.
Holt, Rinchart and Winston INC New York 1967
ترجمة غالية جبر ـ سورية ـ «مخطوطة».

6) نفس المصدر السابق

7) راجع عبدالاله عبدالقادر غلط × غلط مسرحية الواقع العربي ـ جريدة الخليج ـ الملحق الثقافي للعدد 1718 ـ (140) الاثنين 26/ ديسمبر / 1983 ـ الشارقة.

8) راجع د. عبد الخالق عبدالله. المواطن في دولة الامارات / مخطوطة تحت الطبع .

9) كنت قد شهدت العرض الاول وكتبت عنه كما شاهدت العرض الثاني ـ راجع جريدة الخليج ـ الملحق الثقافي العدد 1718 (140) الاثنين 1983/12/26 .

ـ كما يمكن الرجوع الى عائشة البشير جريدة الخليج ـ الصفحة الثقافية السبت 17/ ديسمبر / 1983.

عبيد الجرمن[1]... ومسرحية الخوف

الخوف نموذج آخر للأدب المسرحي في دولة الامارات.

قد لا يختلف كثيرا عما سبق وطرحناه. سواء كان بما يطرحه من قضايا او اشكال المعالجة او التأثر. اضافة الى الطروحات المتكررة. ولكن اقل نسبيا في تعددية المواضيع.

والخوف يعيش معنا نحن العرب.. نرضعه صغارا.. ثم ينمو ويكبر.. ويتضخم نخاف من القطة ــ أو نُخوّف بها ــ فتتحول الى مارد او غول ثم ينمو معنا فنخوّف بالشرطي... ثم بالحكومة. والحكومات تخاف من الناس ثم يبدأ الانسان يخاف على مستقبله والذي دائما بلا ضمانات.. ويظل الخوف يعيش في دواخلنا وفي اسرتنا وبيوتنا. بالخوف تحولنا الى جيل مغلوب على امره[2] في هذا الزمن الرديء.

من خلال فلسفة الخوف يحاول عبيد الجرمن ان يشكل له موقفا فتبدأ مسيرة الخوف متنقلا بين لبنان واجزاء اخرى من الوطن العربي باطار ساخر انتقادي. ويقع هو الآخر ايضا في حبال دريد لحام، الذي اثر في فترة بداية الثمانينات كثيرا في مسرح الامارات شكلا ومضمونا. ذلك لأن هذا المسرح كونه مسرحا لم يستكمل كل البنى الضرورية في كيانه لحداثة ولادته ولتأثره المباشر بالمسرحية العربية اللصيقة به فسرعان ما يتأثر الفنانون بالتجارب السهلة والمعلن عنها بشكل جيد ويصبح هذا التأثر موضة تلك الفترة الى ان يضمحل هذا التأثير... والأمثلة كثيرة، كعادل امام وعبدالحسين عبد الرضا، ودريد لحام وفي فترات سابقة تأثروا ايضا بمشاهير[3] تلك الفترة.

يستهل الكاتب مسرحيته باستعارة مقطع من قصيدة نزار قباني التي يقول فيها:

لو أحد يمنحني الامان
أو كنت استطيع ان أقابل السلطان
لقلت له:
لقد خسرنا الحرب مرتين
لان نصف شعبنا ليس له لسان

ما قيمة الشعب الذي ليس له لسان

ويسبق هذا المقطع فيلم سينمائي تسجيلي لأحداث بيروت.... ثم طفل وطفلة يمثلان اجيال المستقبل. يائسة من المستقبل. ساخرة بتاريخ الامة العربية. نافية وجود بطولات عربية. ثم ينقلنا الجرمن الى المقاصف والبارات حيث يتسكع معظم العرب متناسين كل قضاياهم القومية والمصيرية محاولين الاندماج في العالم الحيواني ما بين اجترار الاحاديث في مقاهينا وملاعب النوادي الرياضية التي تتحول من اهدافها السامية في الرياضة الى تجمعات متعصبة. وشخصيات المسرحية تنتقل بين المواقع الثلاثة لتمثل لعبة كوميديا الخوف. وتتشكل من خليط من جواسيس السلطان وأشباه الرجال واناس مسلوبي الارادة والحرية وشباب سلبي يراقب ولا يفعل شيئا بل ولا يدري ما يفعل؟.

والكاتب عبيد الجرمن يقسم المسرح الى ثلاثة مواقع او مستويات للحدث : الملعب الرياضي، المقهى الشعبي، الحانة.

ولعل الكاتب هو الآخر جزء من هذا الجيل الذي لم يعد يؤمن بأن هناك املا يرتجى في وطن مجزأ متصارع مهزوم. ويمكنني ان أجزم ان تأثيرات هزيمة حزيران لا زالت تعيش في دواخلنا نحن الذين عشنا كل التحولات في وطننا العربي – هزيمة 1967م... هدمت كل البنى الفكرية والسياسية عند المواطن العربي واجبرته على مراجعة حساباته بل واحيانا معتقداته السياسية والفكرية في محاولة لاكتشاف المواقع في الوطن العربي.......

...... وفضحه من اجل الوصول الى افق مستقبلي جديد غير تلك الآفاق التي عاشها العربي ما قبل النكسة ورغم مرور زمن طويل، ان الصدمة لا زلنا نعيش في آثارها. بل وفي اعتقادي ان الامة العربية لم تستطع ان تتجاوز محنتها حتى اليوم.

يقول أحدهم – سالم يئس ولذلك التجأ الى الخمرة.

وكان بودي ان يكون يأس سالم سببا لتحديد موقف ما. او لفعل شيء ما ليس بالضرورة ان يكون بطوليا. انما لا نرسخ اليأس بهزيمة. ان اللجوء الى الخمر لحل ازماتنا قمة الهزيمة وليس سالم وحده الذي لم يواجه انما كل شخصيات الجرمن لم تكن ايجابية ما عدا مريم وهي نسبية في ايجابيتها ايضا.

وكما اعتدنا في المسرحية المحلية فان الجرمن سرعان ما يقع في الهتافية فيطرح عدة شعارات وهتافات...

ـ اذا الدول العربية ما تحملت القضية ..
ـ ما الفرق بينها وبين استنكار العرب..
ـ الطائرات الاواكس لحماية الامن ـ لا لحماية الوطن ـ لا لحماية الشعب... لا ... لا ... لا اذن لمن؟.

والكاتب الذي تنقل بنا في كوميديا الخوف بين المساحات الثلاث ـ الملعب المقهى، الحانة ـ لم يستطع ان يتصاعد بالحدث او ان يشكل حبكة متميزة وقد قادتنا المسرحية التي عانت من تلك النواقص الى ضجر واضح خاصة في الفصل الثالث وبذلك قتل اهم عنصر في المسرحية وهو المتعة. اذ انها ضرورية للمتفرج والقارىء معا. والكاتب الذي يخلق المتعة يمتلك النضج الفني وتصبح طموحاته الانسانية ومعالجاتها العميقة سهلة الوصول الى المتلقي. وبالتالي يمتلك الادوات الفنية التي تساعده على إثارة المتلقي مثلما تمتعه بالقراءة او المشاهدة «ان المتعة التي يبعثها النص انما مبعثها شعور المتفرج بانه بات اقوى واغنى واوسع معرفة بالناس والحياة والكون وبنفسه ايضا»(4).

وفي بداية الفصل الثاني يستعير الجرمن من نزار قباني مقطعا آخر..

ما دخل اليهود من حدودنا
وانما تسربوا كالنمل من عيوننا..

ويكرر الكاتب انتقالات شخصياته بين المستويات التي اوجدها في بداية المسرحية: المقهى، الملعب، الحانة. شخصياته غير واضحة افكارها مبعثرة قلقة مهزوزة... رؤاها غير واضحة... هي شخصيات قد تبدو عاطفية اكثر من كونها شخصيات لها مواقف.. هي جزء من نفايات مجتمعاتنا العربية وهم ايضا يبدو أنهم يحسون بما يجري حولهم... في اعتقادي انهم يشكلون فعلا نماذج لشخصيات عربية قد تشكل الغالبية (نحن العرب وكشخصية قومية لها من الصفات النفسية والاجتماعية والحضارية ما يتسم بالثبات النسبي في بعض الصفات كالتوكل والسلبية وانعدام المبارزة، وهي سمات تكمن وراء العجز العربي الذي كشف عن نفسه على المستوى السياسي والعسكري والاجتماعي

في معارك يونيو 1967) [٤].

ولعل الجرمن اضاف لهذه الشخصيات عجزها الفكري في حل قضيتها اذ يقول احدهم في الفصل الثاني:

ـ احنه حاسين بكل شيء. لذلك لو نموت لو تنحل القضية العربية.

ان هذا اليأس الذي ينقلنا له الجرمن قد يكون مبررا في الحياة اليومية لكنه حينما يطرحه في مسرحية سياسية كالخوف منه ينبغي ان يكون هذا بالذات يتميز بألا يكون عاجزا.

في طرح السؤال على الأقل... في محاولة للتغيير (المسرح السياسي كفن. قادر على تغيير الحياة وحين يفقد الفن قدرته يفقد هدفه) [٥] وبهذا يكون الكاتب نفسه قد فقد الهدف الذي من أجله خاض غمار قضية سياسية كبيرة.

ينتهي الفصل الثاني بفيلم وثائقي عن خروج قوات الثورة الفلسطينية من لبنان ثم يبدأ الفصل الثالث بمقطع آخر من قصيدة القباني التي يقول فيها :

يا وطني
يا وطني الحزين
حولتني بلحظة من شاعر يكتب
شعر الحب والحنين
لشاعر يكتب بالسكين..

هنا يستكمل عبيد الجرمن مسرحيته ليقول ان الاخطار لا تهدد الامة العربية فحسب بل ومنطقة الخليج ايضا واشار الى متابعة الدبابات والحروب للأجيال القادمة التي تحاول الهرب والاحتماء ويؤكد الكاتب هزيمة جيلنا رافضا افكارنا ومواقفنا المهزوزة..

يا أيها الاطفال
يا مطر الربيع
يا سنابل الآمال
تقرأوا عن اخبارنا
لا تقتفوا آثارنا

لا تقبلوا افكارنا ...

....

وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة.

لقد اختار الجرمن موضوعا ملاصقا لكل مواطن عربي... هو موضوع صعب لما فيه من ملابسات وتشعبات... وحاول ان يجعل لصوته مكانا محددا من وقوع الكارثة.

يشترك عبيد مع الآخرين من كتاب المسرحية في الامارات بالعلل بقدر نسبي. لكنني استطيع الجزم في ان المسرحية آنفة الذكر نموذج افضل من الآخرين.. رغم انه قال كل الاحاديث التي تتناقلها المجالس والمقاهي وزوايا الصحف وهو ايضا طرح تفشي الخمرة بين الشباب. معاناة الشباب من الفراغ، تعاطي المخدرات وانتشارها في المجتمع، انفصال المجتمع عن احداث الوطن العربي ومتابعتها سلبيا، المرأة ومواقفها الاجتماعي **والموقف الاجتماعي منها،** الجواسيس وانتشارهم في مجتمعاتنا العربية، العمالة الآسيوية ونسبتها المتفوقة في البلاد، كل ذلك طرحه الى جانب المشكلة الاساسية. وهذه كما اسلفت في مكان آخر انها سمة الكتابة في الامارات. فكأن الكاتب يريد ان يستعرض قدرته على احتواء كل هذه المشاكل... وهذه صفة لازمت المسرح المحلي منذ بداياته ونجد كل هذه الموضوعات في مسرحيات البداية اي في اعوام الستينات [7].

ومهما قيل عن المسرحية فانها تشكل خطوة جدية ونقلة موضوعية نسبية لكتابة المسرحية المحلية.. نعم قد تنقصها عناصر عديدة ...... لكن الكاتب قادر على استيعاب واكتساب التجربة والخبرة خاصة وانه مؤهل جامعيا.

الهوامش

1) عبيد الجرمن : من كتاب المسرحية في دولة الامارات. كتب وأعد عدة مسرحيات.. تشكل مسرحية الخوف نموذجا لكتاباته وقد تكون افضل ما كتب رغم انه كتب بعد ذلك. عرضت مسرحية الخوف بتاريخ 1983/1/29 واخرجها البحريني خليفة العريفي لمسرح صقر الرشود برأس الخيمة.

2) راجع عبد الاله عبدالقادر: المسرح في الامارات ـ رؤية نقدية / الشارقة ـ 1985/ مطبعة فرع بن دسمال / دبي.

3) راجع عبدالاله عبدالقادر: تاريخ الحركة المسرحية في دولة الامارات 1960 - 1986 دار **الفارابي ـ بيروت ـ 1988.**

4) راجع علي مزاحم عباس : ازمة النص المسرحي / الموسوعة الصغيرة / 173 / بغداد.

5) راجع د. احمد العشري : «المسرحية السياسية في الوطن العربي / سلسلة اقرأ / القاهرة..

6) نفس المصدر السابق .

7) راجع عبدالاله عبدالقادر: تاريخ المسرحية في دولة الامارات ...... 1960 ـ 1986 / باب شهادات : حوار مع سلطان الشاعر. احد رواد الحركة المسرحية في الامارات . **دار الفارابي**

المسرحية التاريخيه في الامارات

طرحت المسرحية التاريخية او التراثية في دولة الامارات العربية المتحدة كنص عدة مرات... ان هذه التجارب في الكتابة تتشابه في كثير من عللها وطروحاتها. وقد اخترت نموذجين لكاتبين اثنين.

مسرحية السلطان لناصر النعيمي التي انتجها مسرح الشارقة الوطني واخرجها عبدالله المناعي ونشرت كنص في مجلة الرولة المسرحية(1).

اما المسرحية الثانية فهي سر الكنز لظاعن جمعة والتي انتجها المسرح القومي للشباب عام 1985 وأخرجها احمد جلال.

مسرحية السلطان تبحث وتعالج اموراً معاصرة في ثوب تاريخي. ولا اعتراض على هذا الأمر. لكن كيف عالج الكاتب هذا الموضوع؟ اي كيف تناوله اولا، وبأي ثوب قدمه لنا ثانياً؟.

تبدأ المسرحية بافتتاحية خبرية على لسان بو عبدالله الذي يحكي هذه القصة لمجلسه دون ان يكون لهذا المجلس و «الحكواتي» أهمية تذكر... اذ لم يحاول الكاتب تطوير هذا المشهد وجعله فاعلا في سياق المسرحية كما فعل سعد الله ونوس في « رأس المملوك جابر» مثلا او قاسم محمد في « بغداد الازل بين الجد والهزل». فيبدأ هذا المشهد قصيرا بسيطا وساذجا... ليصبح في نهاية المسرحية اكثر سطحية.. وكان يمكن لهذا الحكواتي أن يلعب دورا رئيسيا في ربط احداث الماضي بالحاضر والتعليق عليها والمشاركة فيها ما دامت القصة معاصرة في ثوب تاريخي وكان يمكن لرواد المجلس هذا ان يلعبوا عدة شخصيات واحداث ضمن السياق التاريخي بدلا من تجميدهم بل ان حوارهم لا يزيد عن ثلاثة ديالوجات فقط. وكان من الممكن الاستغناء عن هذه الجمل بدلا من اقحام هذا المشهد وكأني أشعر ان هذا الاقحام تعبير عن انتشار موضة البحث عن التراث التي سادت مسارحنا العربية دون التعمق في ضرورة البحث عن تراثنا الحقيقي.

بو عبدالله : يحكى والله اعلم بغيبه واحكم واعز واكرم والطف وارحم..

انه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك النعمان حاكما لجملة العربان وصاحب جند وأعوان وخدم وغلمان.. وله ثلاثة

اولاد يدعى احدهم الحامد لله والثاني عبدالله والثالث الآمر بالله.

تغلق الستارة

ـ بو عبدالله : وما ان انتقل ذلك الملك الى رحمة الله الا وتسلطن كل واحد منهم على بقعة من الارض واعلن نفسه ملكا عليها.

تفتح الستارة عن مشهد داخل مقر السلطان الآمر بالله.

ثم تبدأ مشاهد قصيرة خالية من العنصر الدرامي اذ تعتمد على الاسلوب السردي. والشكل التلفزيوني وكذلك على حوارات جانبية يطرح فيها الكاتب مشكلة الخمرة وضرورة منعها وظاهرة الجلد ثم ينتقل سريعا الى الوساطة ومضارها وتآمر مجموعة من الحاشية الفاسدة على القاضي العادل وموافقة السلطان على اقصائه.

في هذا المشهد الذي يمكن ان يكون اساسا للصراع يستسلم القاضي سريعا وكان يمكن ان يشار اليه كما اشار للاحداث الجسام الاخرى او يعمق هذا الصراع بدخوله والا كيف يستطيع القارىء ـ المشاهد ـ ان يقتنع ان قاضيا عادلا وجسورا وصاحب حق يخضع لاول قرار ظالم دون ان يحاول ان يدافع عن نفسه على الاقل بل المفروض ان يدافع عن قضيته. والا فاني احس ان هذا تناقض في الشخصية. ان المسرحية العربية عموما تعاني من عدم الاهتمام بطرفي الصراع وكذلك تعاني من عدم تطوير الشخصيات الثانوية وجعلها هامشية دائما رغم انها احيانا هي الطرف الآخر في الصراع ولذلك نرى معظم الممثلين العرب لا يؤمنون بقاعدة ستانسلافسكي «انه ليس هناك دور كبير وصغير بل هناك ممثل كبير او صغير».

بعد فصل القاضي «السريع» يعين «سعد الدين» «قاضيا» دون محاولة لاحتساب الزمن... ان الزمن في المسرحيات سائب.. لا يحتسب ومعظم الكتاب ـ وكذلك المخرجين ـ لا يراعون معادلة الزمن الدرامي على الخشبة مع الزمن الحقيقي خارجها.

في هذه المسرحية تتوالى الاحداث والدخول والخروج بشكل سريع كسرعة البرق يخرج حارس يحمل امر تعيين القاضي الجديد فيدخل حارس آخر يعلن عن دخول الامير عبدالله ومع دخول عبدالله يدخل حارس آخر ليعلق ان مبعوث

جزر «الواق واق» يطلب المثول ... وما إن يدخل حتى يحضر حارس ثالث ليعلن طلب احد العامة الدخول على السلطان... ان في صفحة واحدة من (مجلة الرولة) كل هذا الدخول والخروج... ولا أدري متى يستطيع المشاهد او القارىء التركيز على قضية ما... وكيف يمكن ان توظف كل هذه المداخل غير المبررة وغير المدروسة.

ولا أدري لماذا يكون السلطان من ملوك بني النعمان كما أخبرنا الحكواتي في بداية المسرحية وهي فترة تاريخية مثبتة في تاريخنا العربي وبين مندوب من جزر الواق واق الخيالية الواردة في حكايات ألف ليلة وليلة.

ان تناقضا مثل هذا يدخلنا في مطبات عديدة. فاما ان تكون القصة خيالية تعتمد الحكاية الاسطورية فنلغي التوصيف التاريخي واما ان تكون العكس.

وتستمر المناداة على الحراس ودخولهم حتى نهاية الفصل الثاني حيث نفهم ان سعد الدين «وزير السلطان» مرتشي وهو جزء من بطانة كسولة خائنة وان السلطان رجل عادل يحب الناس. في نفس الوقت نرى تناقضا في شخصيته فهو متخاذل جبان مسلوب الارادة.... ولا أدري كيف يمكن لسلطان عادل قوي الشخصية وفي نفس الوقت متخاذل وجبان وضعيف الشخصية يصبح العوبة بيد وزيره «سعد الدين».

يبدأ الفصل الثاني دون اشارة للحكواتي «المسكين» الذي ادخلناه في هذه ـ الورطة ـ ولم نعد نراه. ويدخل السلطان والحاشية ويجلسون كالعادة وتتوالى وصول الاخبار على لسان ـ الداخلين ـ وأحدهم يعلن عن هجوم الاعداء على مملكة «أخي السلطان» واسمه السلطان الحامد لله... ويجيء خبر آخر ان الاعداء يملكون قوة.. تبدأ إسقاطات الكاتب واحتجاجات السلطان المرسلة وتكرار رسائل الاحتجاج ثم خبر يعلمنا ان الأعادي دخلوا مملكة الحامد لله ولا يتخذ السلطان موقفا حازما سوى التقوقع في مملكته... ثم فجأة نعود الى مشكلة الخمر ونكتشف ان السلطة هي المروجة لشرب الخمر... ومنذ بدء المشهد الاول تحقق ان السلطان سيهزم.. وتتوالى المشاهد التلفزيونية والاطفاءات والدخول والخروج ليدخل قائد الاعادي ويقتل السلطان.

في التوصيفات العامة للمسرحية في اعتقادي انها حكاية سردية لا ترتقي الى مستوى المسرحية... افتقدت الى الصراع اصل المسرحية والى عنصر الزمن

كقيمة وأساس وهو اذ يتخذ هذا الاسلوب يتشابه مع كاتب آخر ـ ظاعن جمعة ـ يكتب المسرحية التاريخية ايضا ـ اذ يطرح ظاعن في سرالكنز نفس الاجواء ويلتقي مع النعيمي في سرد حكايته هو الآخر وكذلك يفتقد الآخر عنصر الصراع. وتمتلىء المسرحيتان بالمواعظ والحكم. الى جانب تعدد الطروحات وعدم التركيز عليها.

ويلتقي (كما اسلفت) ناصر النعيمي بظاعن جمعة الذي كتب سر الكنز في عدة مواقع فظاعن يفاجئنا منذ بدء مسرحيته ان الاميرة هي التي ستختار عريسها على غير عاداتنا العربية والاسلامية في اختيار الزوج لزوجته ـ ولا ضير ـ وتضع الاميرة شروطها وخلاصتها:

أ ـ قتل نمر شرير يهدد المدينة ـ العودة الى علي سالم في انت اللي قتلت الوحش ـ

ب ـ معرفة سر الكنز.. ولا ندري اي كنز..

ويتقدم العرسان ويعرضون انفسهم على الأميرة التي ترفض وتقبل من تقبل والعرسان يتفوهون بكلام غير موظف توظيفا سليما، ومترهل في حبكته اللغوية يجمع ما بين العامية ـ بأتفه اشكالها ـ وعربية مسجوعة ضعيفة ولعل في طرح نماذج متعددة ما يثبت ذلك.

شمروخ : (أحد العرسان).. شبيك لبيك شمروخ بين اديكي

جيتك بالصيف.... جيتك بالشتا

ماء الورد...

شمروخ دوسيني برجليكي

ماء الورد ......

شمروخ : تفاح يعطيك لأن التفاح كما يقول بتهوفن مليان «ميتامان» ويقول بعض الخبراء انه يصفي الكبد والطحال ويزيد حلاوة اللسان.

ماء الورد .....

شمروخ : عيل.تبغين زوج صاحب فندق يبيع لبان على الصبيان ؟.

هذه نماذج قليلة جدا من هذا الحوارات.

لعل ما ورد في صفحة (6) من مخطوطة سر الكنز ... ما يزيد من هذه التفاهات فبعد ان يتقدم احد الأمراء لخطبة الأميرة واسمه مروان تسأله الأميرة.

الأميرة : ما هو عملك يا مروان.

مروان : استنباط نظريات.. افكار جديدة..ايديولوجيات .. سايكولوجيات ديمقراطيات، جبهات، ثورات، استثمارات، معدات، آليات

(ثم يضيف باللهجة العامية)

ألنا شغلتي بياع.

ماء الورد : بياع سمك والاّ خضار؟

مروان : لا والله يسلمك انا بياع كلام.

ماء الورد : مذيع والاّ صحفي والاّ ممثل؟

مروان : كله يا مولاتي كله.

....

وبعد حوارات متعددة يختم الملك هذا المشهد.

الملك : عسى ما يكون كلام يا مروان

مروان : خلي الكلام الآن

الملك : واوصيك يا مروان الا تنسى الجيران

مروان : لا توصيني على الخلان.

ومن هذه المشاهد المبعثرة المقسمة الى مشاهد تلفزيونية غير مرتبطة وكلام غير موظف بما يفيد القارىء او المشاهد.. يدخل ظاعن جمعة فجأة الى مشكلة المهور بعد ان استهزأ بالشعراء وبالخبراء وبالاذاعيين والممثلين. ومشكلة المهور هي واحدة من ارقام القاسم المشترك الاعظم في مسرحية الامارات وهو أمر في اعتقادي مبرر لكون هذه المشكلة تشكل هما اجتماعيا امام شريحة الشباب الا ان ما يسيء فعلا ان احدا لم يتناول هذه المشكلة كمشكلة رئيسية يمكن ان يعالجها بمسرحية متكاملة تكون مشكلة المهور مشكلة رئيسية فيها وقد اكتفى معظم الكتاب وعلى مدى خمسة عشر عاما في

طرحها بشكل ثانوي مثل بقية المشاكل اضافة الى ان طرحها في مشكلة تاريخية غير مبرر ويمكن ان تكون المسرحية الاجتماعية هي الارضية السليمة لطرح هذه القضايا.

تدخل شخصيات وتخرج ولا اهمية لها تذكر.. تقول حوارات طويلة وقصيرة وسجع وجمل بالعامية واخرى بالفصحى ولا نستخلص من هذا الكلام شيئا...

الملك للحراس حول مأمون الذي دخل وخرج بمشهد كامل دون ان يعي القارىء ما الذي يريده مأمون.. هل هو مشهد من اللامعقول؟ اذن لماذا اقحم في مسرحية تاريخية... ما هي مهمة مأمون هذا.. يشتم الملك ويدعوه (ابن اللئيمة) والملك يسامحه.

«الملك : .. يا حراس اتركوه... وفي الحال اطردوه» ولا أدري تفسيرا لهذا المنطق ولهذا التناقض في بناء المسرحية ويخرج مأمون وينادي على هارون – العريس التالي – كبير الحراس : هارون الزعتر (من خارج المسرح).

يا هارون يا همـــام	ما عرفنا تاخذ كام
يا هارون يا حاميها	يا مشتت اهاليها.

الملك : من هؤلاء يا هارون

هارون : مؤيدون يا مولاي ... مؤيدون

هذه الجماهير الغفيرة... تنادي ان اكون زوجا للأميرة

ماء الورد : **أراك تحظى بشعبية**

هارون : تسعة وتسعين بالميه

الملك : اتشتري اصوات الناس يا ماكر؟!

نعود في هذا المقطع الى الهم القومي الذي يشترك فيه ناصر النعيمي في السلطان، وعبيد الجرمن في الخوف وسليمان الجاسم في 7 – صفر وغلط × غلط.. وكأنهم نسخ. او اتفقوا على طروحاتهم المتشابهة وكأن الوطن العربي ومجتمع الامارات قد خلا من المشاكل والهموم والصراعات.

ويبدأ الفصل الثاني بعد استمرار دخول العرسان في الفصل الاول واستمرارا

لما عرضناه من نماذج حوارية.. وفي الفصل الثاني تتوضح مشكلة كانت موجودة في الأول ايضا الا وهي عدم امتداد الشخصيات.. ظهور مفاجيء لها وغياب سريع... مثل البرق، لا ندري ما هي امتداداتها وضرورتها وعلاقاتها... شخصيات مبتورة ومقحمة... ويبدأ الفصل الثاني ايضا جامعا بين الفصحى المسجوعة وعامية مهزوزة.. ويواصل ظاعن طرح مواضيع اخرى.. فيصدر «منشار» الذي لا ادري لماذا جاء ولماذا وكيف.. يصدر هذا المنشار بيانا اسوة بالبيانات التي تصدرها بعض الانظمة العربية بين الحين والآخر لينقلنا ظاعن مرة أخرى الى مشكلة التليفونات في تناقض غريب بين الأجواء والأحداث التاريخية وبين الهموم اليومية الحياتية... دون وجود ما يبرر ذلك.

مروان : لقد جاءتني مكالمات من عدة جهات

الرجل 2 : يمكن معاكسات

مروان : في الاول افتكرت انها معاكسات فذهبت الى التليفونات وطلبت منهم قطع الحرارة لمدة شهرين فاستجابوا مشكورين.

رجل 2 : احسنت يا مولاي

مروان : بعد ذلك حدث ما لم يكن في الحسبان.

ارسلوا لي فاتورة بمبالغ مهولة

رجل 2 : ولكن الحرارة مقطوعة.

مروان : حاولت اشرح لهم .. لكنهم تمسكوا برأيهم.

فاستسلمت ودفعت .. وطلبت ارجاع الحرارة للهاتف وما ان عدت للبيت ودخلت حتى سمعت الجرس يدق فرفعت السماعة على طول واذا بصوت يقول ......

ومن مشكلة محلية بحتة ينتقل فجأة الى مسألة قومية تأتي على لسان هند التي دخلت دون ان تهيأ لها الاجواء ودون ان يكون لها امتداد او اشارة ما .. فجأة ندخل في المسرحية وفي الحوارات بكل ثقلها....

الجميع : هجم النمر على الوادي..

هند : وأنتم هنا مختلفون ... تتنازعون ... وتتقاتلون .. يا ويلي .. يا عاري الناس هناك يموتون وانتم هنا مختلفون.

مروان : أنت تعرفين قرارنا ان نعرف اسر ثم نقتل النمر.

هند : كفاية قرارات .. شبعنا بيانات .. النمر اخذ الغابة.. اكل وشبع فطمع.

ثم بعد هذا المشهد ينتهي الفصل الثاني لندخل في الثالث دون تصاعد في الحبكة او الحدث. يبقى الكاتب محافظا على أسلوبه السردي السجعي وينتقل ما بين الاستنكار.. وحوارات مبهمة لا معنى لها.

الملك : دعه يدخل على طول.

الحارس : سلام الدولة المرهمية.

غناء : ويرحل مرهمي البلسم	وتدهن دهنتين وتسلم
وحلـــــــوه وجذابه	لكـــــــن كذابـــه
وأنـــت المنشـــــاره	في كل سفـــــاره

ثم يدخل في اشارة الى النفط الذي تبيعه معظم الاقطار العربية خاما فتستورد بضائع اخرى غالية الثمن.. ويقحمنا فجأة بأشارة لكامب ديفيد والاستسلام. ولبنان.. واشارات لتدخل بعض الاقطار العربية في الحرب الاهلية اللبنانية ثم فلسطين لتنتهي المسرحية بخطبة عصماء ونصائح تذكرني بمسرحيات الاربعينات والثلاثينات...

كبير الحراس : أواه .. اي عصر هذا الذي نعيشه ونحياه.. الاخ يقاتل اخاه (ضرورة السجع) والابن يعصي اباه (ايضا لضرورة السجع) والنساء تتبرج **والرجال تتفرج**. والذمم خربت والقيم اندثرت. اي زمان هذا .. الذي ينهش فيه الانسان لحم أخيه الانسان.. يا للهول تتطور أم تتدهور.

ثم يقول الملك بعد جملة من نصائح وخطب كبير الحراس. الذي استقال احتجاجا على الاوضاع في هذه المملكة.

الملك : النمر يأخذ الغابة والبستان وانتم مختلفون فيما بينكم.. اياك يا بدر الزمان ان تشغلك دنياك عن آخرتك. واياك ان تحني جبهتك الا لخالقك. وكن شديد البأس فانت من خير امة اخرجت للناس.

بعد هذه الموعظة العصماء.. يتكاتف الناس اثر استقالة كبير الحراس.... في الجانب الآخر يطرح سؤال من هو سبب كارثة هذه المملكة الملك المتناقض، شخصية الاميرة. رئيس الحراس. العرسان؟. الناس ؟.. كل مواقفهم وسيرتهم الايديولوجية غير مستقرة ـ بمعنى انهم يفتقدون لخط فكري موحد يميز كل

شخصية في صراعها.. ثم ما هو الصراع في هذه المسرحية ومع من ؟

ان هذه المسرحية خليط غير متجانس[2] لمسرحيات عربية تأثر بها بشكل سطحي كالزير سالم، لألفريد فرج، وأوديب انت اللي قتلت الوحش لعلي سالم. وشمس النهار. ولكن هذا التأثير لم يزدها الا تشويها لانه لم يأخذ من هذه المسرحيات الا بعض الافكار بعد تسطيحها.

اما لغة المسرحية فحسب معرفتي ان السجع وهو من المحسنات البديعية في بلاغة اللغة قد انتهى دوره مع فترات تطور الادب العربي منذ فترة طويلة من الزمن وكان آخر ايام السجع في الفترات المظلمة من الايام الاخيرة للحكم العثماني للوطن العربي، وقد اختفى هذا النوع من الكتابة بعد ظهور جيل الرواد امثال العقاد والمازني وطه حسين وتوفيق الحكيم وغيرهم .. كذلك فان هذا النوع من الكتابة الى جانب ركاكته فإنه يشكل ازمة للممثل والمخرج والمشاهد .

هوامش المسرحية التاريخية

1) راجع مجلة الرولة العدد الثالث 1983. مسرح الشارقة الوطني .

2) راجع عبدالاله عبدالقادر / المسرح في الامارات ــ رؤية نقدية 1985 / الشارقة وكذلك مجلة المنتدى / الصادرة في دبي / عدد مايو 1984 .

3) ظاعن جمعة كاتب ومخرج وممثل.. عمل في مسرح الامارات منذ البداية وواصل عمله الى الآن. وكذلك عمل مديرا لقسم المسرح في وزارة التربية والتعليم، شارك في تأسيس المسرح القومي للشباب في دبي وكتب وأعد عدة نصوص مسرحية كان آخرها غشمره المعدة عن مسرحية اخوان الصفا.

4) ناصر النعيمي.. كتب مسرحية واحدة وأنتجها مسرح الشارقة الوطني من اخراج عبدالله المناعي. ثم ترك المسرح ليكرس جهوده في تحقيقات دواوين شعرية لشعراء الامارات. يكتب الشعر هو ايضا وله عدة دواوين يعمل مديرا للمركز الثقافي في عجمان.

نقطة تحول

ومن خلال هذه المسيرة التجريبية الطويلة لعدد من الكتاب في الامارات لكتابة المسرحية اجد ان هناك نقطة ارتكاز للتحول نحو كتابة اكثر فعالية اطارا وفكرا. ولعل أحمد راشد ثاني[1] يشكل حالة أكثر تقدما من غيره.. لغزارة ما كتب ونضوج بعضها فنيا ونسبيا على الاقل في حين ان ماجد بوشليبي[2] في تجربته الاخيرة بمسرحية «الميدور»[3] يشكل نقلة موضوعية له وخطوة بسيطة جدا على درب استكمال البنى الاساسية للمسرحية المحلية.

هذان النموذجان قد تخلصا على الاقل من تعددية الطروحات وتسطيحها في العمل المسرحي الواحد. وهي الظاهرة المشتركة لدى الجميع. فان وحدة الموضوع للمسرحية الواحدة برزت بشكل واضح عند كل من أحمد راشد وماجد بوشليبي. وأحمد راشد كتب حتى الآن خمس مسرحيات وهي على التوالي:

الصراخ ... وهي مجموعة قصائد ممسرحة / قدمتها فرقة المسرح الحر في الجامعة.

الارض بتتكلم أوردو / وقدمتها ايضا فرقة المسرح الحر.

للأرض سؤال / قدمها مسرح الامارات القومي.

وهناك مسرحيتان مكتوبتان لم تعرضا بعد هما مسرحية «العب .. وقول الستر» ومسرحية «قفص مدغشقر» وسأتناول اعمال هذا الكاتب بشيء من التفصيل، لكونه اولا يشكل مركزا لنقطة تحول في طبيعة واسلوب الكتابة والطروحات في المسرح المحلي وثانيا لانه كتب حتى الآن نصوصا خمسة محققا رقما قياسيا في غزارة الكتابة المحلية الى جانب كونه شاعرا معروفا على الساحة الشعرية الخليجية.

اما النموذج الآخر ف «ماجد بوشليبي».. اعد عدة مسرحيات ابرزها «البوم»[4]. المقتبسة عن مركب بلا صياد لأليخاندرو روكاسونا. واخيرا كتب مسرحية «الميدور» التي لم تعرض وتأتي اهمية ماجد كونه كسر قاعدة تعددية الطروحات في المسرحية الواحدة وتناول موضوعا آخر غير مباشر تماما مثل بقية الطروحات وحاول ان يجتهد في استكمال ادواته الكتابية وان كان ظل يعاني من عدة امور تقنية وفنية في اطار تشريح واستكمال الكتابة المسرحية. وقد

اؤجل الكتابة عن تجربته في مسرحية «الميدور» اولا لانها تجربته الاولى في الكتابة المنفصلة دون الاعتماد على نص آخر وثانيا لانها لا تكفي أيضا لاستكمال الرؤية النقدية وثالثا لعدم اكتمال بنيتها الفنية رغم انها تشكل بالنسبة له خطوة متقدمة في تجربته وقد يكون من الصعب خلطها مع تجربته السابقة «البوم» التي هي صورة محلية لمركب بلا صياد، تعاني من اشكاليات فنية وفكرية عدة.

أحمد راشد ثاني :

قد لا تشكل تجربة «أحمد » الاولى مسرحية «الصراخ» شيئا فهي مسرحة لبعض القصائد التي كتبها، قدمت في الحرم الجامعي في العين.

ولم تكن سوى البداية لولوجه عالم المسرح بعد ان جرب «بحور الشعر».

الا أنه طرح نفسه فجأة من خلال مسرحيته الثانية «الارض بتتكلم اوردو »[٩] عام 1984 م.. مختلفا عما سبقه في الكتابة، اولا في وحدة موضوع المسرحية الامر الذي كرس ثاني كل ما يملك من اجل ابراز هذه الجوانب. وثانيا لانه ايضا حاول الافادة من تقنيات المسرحية الحديثة الى حد ما ولكن دون ان يستكمل الصورة بشكل أفضل. وسنجده لاحقا في عمل آخر يستفيد من هذه النقطة ويحاول أن يتجاوزها في عمله اللاحق «إلعب.. وقول الستر».

في الارض بتتكلم اوردو .. يطرح الكاتب مشكلة وغزو العمالة الاجنبية للخليج. ولأن كل الكتاب ذكروا هذه الظاهرة في كتاباتهم الا ان أحمد راشد خصص لها مسرحية كاملة...... حاول ان يتناول كل جوانب هذه القضية ومن زوايا متعددة وتفاصيل شبه متكاملة ممزوجة بمرارة الشعور بالخطر. ابتداء من اولوياتها ومرورا برخصها، وانتشار تجارة التأشيرات وطرح العوامل المتممة، منها تدخلها في المجتمع ودخول هذه العمالة الى بيوت الناس فكرا وواقعا جالبة معها امراضها الاجتماعية وعللها ومشاكلها. فقد دخلت الى العائلة كخدم او سائقين او فلاحين او عمال بل تعدت محدودية العمل الى النفاذ في البنية الاجتماعية فدخلت كزوجة وبذلك أحدثت خللا في البنية الاساسية للمجتمع. وهذا النفاذ ناتج عن صعوبة الزواج من مواطنة الذي يطرحه احمد راشد ثاني في تجربته المسرحية «إلعب .. وقول الستر» التي تشكل استمرارا فكريا للكاتب

واستكمالا لحلقات المعاناة الاجتماعية في الامارات.

ان الكاتب ايضا لم تفته زوايا اخرى تتعلق بما تحمله هذه العمالة الوافدة من امراض اجتماعية تهدد الأمن اليومي للانسان، إذ أشار الى الطفلتين الضحيتين «ليلى»[6] و«شيخة».

ان احمد راشد ثاني يحمل وعيا جيدا ازاء قضية العمالة الآسيوية وخطرها، مزجها ايضا بمحاولات لتجاوز الحدود الدنيا من الفنية والتقنية وتجده في نهاية المسرحية يتجاوز عامل الدراما الى صرخة واضحة طارحا شعار «الارض لمن يحميها... ولمن يبنيها».

هنا أجد ان الكاتب وان قدم لنا وعيا ايديولوجيا متميزا وواضحا الا ان الصورة الفنية لم تستكمل رغم محاولاته المتميزة في منح هذا الفكر المنهجي فنا دراميا الى حد ما. فالعنصر الشكلي كما يؤكد بريخت[7] ينبغي ان يندمج مع العنصر الايديولوجي. في حين لا بد ان نؤكد استحالة الفصل بين العنصرين.

ان أهم سمات أحمد راشد في هذه المسرحية فنيا هي محاولته كسر عامل الوهم عند المتفرج القارىء ــ معتمدا على الرؤية العامة لبريخت في تطوير فن المشاهدة ويكسر ما يسمى ــ بفقدان الوعي ــ عند المتفرج في اطار عام للعملية المسرحية التقليدية. واستسلامه سواء كان بوعيه او بدونه، لمسرح الوهم لذا ابتعد اساسا عن اطار المسرحية التقليدية مجازفا بالولوج في اطر الطروحات المسرحية الحديثة. ان الكاتب هنا يسجل بوضوح اجتهاداته الخاصة وتطلعاته وبحثه وسنرى نتائج ذلك في تطوره النوعي ــ الفني ــ في عمله المسرحي الثالث.

ان احمد راشد ثاني في «الارض بتتكلم اوردو» لم ينقل لنا صور العمالة الاجنبية الوافدة بغية التسلي بصورها الانتقادية والكوميدية احيانا. أو من أجل ان يفسر لنا حالة قائمة في المجتمع الخليجي عموما انما سعى ايضا للمساهمة في تغيير هذا الواقع ضمن الوظيفة الاجتماعية للفنان، وهو في تعمده هذا انما يؤكد ان المسرح[8]. اداة للتغيير وليس فقط من اجل تفسير هذا العالم.

ويؤكد هذا الايمان ايضا في نصه المسرحي الثالث (إلعب.. وقول الستر) اذ يطرح قضية اخرى هي في الواقع مشكلة اجتماعية تتعايش في مجتمع

الامارات منذ اكتشاف النفط وتتفاقم يوما بعد آخر.. الا وهي مشكلة غلاء المهور.

«عبيد» .. جن.. يركض في شوارع المدينة.. صارخا «الممثل الاول» «عبيد» ـ ما في بلد اركبها متلاصقة.. مثل هذي البلد ...

من خلال هذا المدخل نبحر مع أحمد راشد ثاني في حكايته عن عبيد الذي جن.. وعلى أثر ذلك بكت أمه وابوه عليه، جاءت المطافىء، والناس تركض وراءه. وكذلك الشرطة والنجدة يريدون ان يمسكوا عبيد الذي جن.. دخل حمام احد المساجد وأغلق الباب خلفه.. لم ينفع دعاء امه.

كسرت الشرطة باب حمام المسجد واخرجته ملطخا بدمه. قص الممثلون علينا حكايته. كما فعل تماما ازفالدو دراكون حينما قص علينا في ثلاثيته المشهورة حكاية الرجل الذي صار كلبا وصديقنا بانجيتو وطبيب اسنان. مستفيدا من شكل المسرح الملحمي ومحققا نقلة موضوعية في تجربته المسرحية.

ما الذي فعله عبيد ...؟!

لقد قطع «ذكره» بعد ان تأكد له انه لن ينفعه اجتماعيا لتعطل العملية الاجتماعية استحالة زواجه لغلاء المهور في بلده. ورفضه لممارسة الجنس حراما وبغاء.

الممثلون يقصون الحكاية من البداية ـ الممثل الثاني ـ اولها يوم كان عبيد بعده اصغير. يجلس ويا أمه وابوه.

ايقول ابوه وهو فرحان..

الممثل الثالث «الاب» عبيد شو هذا؟!.

الممثل الاول «عبيد» ـ ينزل رأسه الى الارض دليل الحياء.

الممثل الثالث «الاب» ـ انت رجال.. بطل .. وتستحي.. هذا شو المدلول.. لصغيرون ... لصغيرون هذا؟

الممثلة (الام) .. ـ قوله .. هذا إمفّتيحي!

الممثل الثالث (الاب) ـ إمفتيح ولدي هذا.. امفتيح ولدي اللي باجر يكبر وبياخذ احلى البنات.

الممثل الثالث (يتحول عن دور الاب) ويكبر عبيد.. وتكبر معاه سالفة المفتاح.

ثم تستكمل مجموعة الممثلين الذين يتناوبون الادوار المتعددة في الحكاية ينمو عبيد....

وتنمو معه مشاكله.. النساء يخجلن منه كلما كبر قليلا.. فالولد الذي اصبح صبيا بدأت فترة المراهقة عنده مبكرة.. يوبخه أبوه.. وترشده أمه.. وتغريه مرة أخرى.. وبدأ يعرف كلمة العيب.. التي تتناقض مع كل ما قاله له ابوه وأمه وهو صغير. فصبي.. ثم تكمل المدرسة هذا الدور الذي يحدد به العيب.. في تناقض واضح بين المسألة الطبيعية جدا في رجولته وشيّته وبين العيب في ذكر هذه الحقيقة الجسدية التي يشترك بها كل الناس..

يضربه ناظر المدرسة...

عبيد ــ انا بس اسألت. قال لنا محد يبغي يسأل.. فسألته

صديق ــ الله يغربلك .. وما شفت تسأله ألا هالسؤال

ــ قالوا ان المدرسة يعملون فيها كل شيء

ــ الا هالمسائل.. هالمسائل ما تنطرى الا في مدارس البلدان المنحلة. والحكاية تروي لنا بعد ذلك.. ان الناظر ارسل على ابيه .. وهدده .. وعبيد يرفض اللعب مع فريق كرة القدم.. لكنه يزور حارس المحكمة. وحارس المحكمة يروي للصبيانه حكايات عن الجنس وحكاية اخرى عن جدهم الكبير الذي اكتشف ان سلطان مدينتهم كان يعاني من عجز جنسي وهو داخل السجن.

الممثل الثالث (الجد) ــ (من داخل السجن يكلم رئيسة الخدم)

ــ المرض مب عيب يا بنت الناس.. واللي عليج انج اتوصلي السلام.. وتقولي الكلام دوا السقام.. موجود عند الطبابه.. وما يعرف طعم الشفا الا اصحابه.

ثم تستمر الحكاية.. فتقول الممثلة:

ــ وما مضت هاذيج الليله.. الا وجدناه ملفوف بحصير ومشيول من السجن.

وعبيد الذي يعاني من الكبت الجنسي في مجتمع مغلق يعتبر كل

الممارسات الجنسية عيبا بل جنحة يعاقب صاحبها رجما حسب الشريعة الدينية فانه ظل يفكر مع نفسه.

عبيد ـ وتميت افكر.. اتزين.. اذا جدنا هو اللي ورث لنا المفاتيح جد عن جد وأب عن أب. لين وصلت هالمصيبه لي أنا!!

هنا يبدأ عبيد يجسد معاناته التي هي جزء من معاناة قطاع واسع من الشباب الذين يعجزون عن الزواج امام الالتزامات الصعبة التي وضعها المجتمع الاماري نتيجة للرفاه غير المحدود والاعتماد على المظهرية الاجتماعية التي وسعت طلبات ومستلزمات الزواج.

عبيد ـ ..... ليش انا هالشكل؟.. انا أكيد شي فيني.. اكيد محد يفكر في السالفه وبالشكل اللي افكر فيه الا انا.. كلما ارجع البيت في الليل.. أسَكِّرْ على روحي الباب وامسك مفتاحي المدلول في صدري.. اقلبه يمين.. اقلبه شمال.. ومن زود ما اقلبه ... اشوفه آدمي مب مفتاح.. ايقولي زين.. وبعدين بعدين.. شو؟ .. ولا شيء... ما ادري إنا شو أسوي فيك؟! ..... اتزين ... يا ربي.. يا جدي.. يا خلق الله .... هو ما دام ما يحصل قفل ليش خليتوا على صدري مفتاح؟.

الممثل الثالث ـ وكبرت المسألة مثل ما تشوفون .. عند صديقنا عبيد.

وتتعاقب احداث الحكاية المسرحية. تارة على لسان نساء الحي. واخرى على لسان رجالها او اصدقاء عبيد او على لسان عبيد نفسه. وكلما تكبر تنمو معها معاناة عبيد وتحس بحرمانه الجنسي والاجتماعي وحاجته الى زوجة تزين له الحياة. هذه المعاناة تقوده لان يتسمع همس الازواج المتحابين وبمجرد ان ينقلها له نتحسس اي عمق لمأساة عبيد وحاجته الجسدية الانسانية الفعلية.

الممثل الاول (عبيد) ـ وبعد يومين.. وانا مار قبل صلاة العشا بشوي.... مار من صوب بيت لستاد حمدان البناي... إلا اسمع حرمة البناي تتويع.. وتقوله..... ولد عميه.. مرة ثانية اغسل ريلك عن الطين.. تره افخوذي كلها اتوسخت.

«الممثلة»... ـ الله ايغربل البناي.. متلهف.. توه الليل بادي».. وازاء هذا الكبت الجنسي.. والحرمان الاجتماعي..ينقل لنا حالة مكملة ومتممة ومتوافقة مع هذه الحاجات الانسانية الضرورية.. ان الحل الوحيد لعبيد ولأمثاله من

الشباب.. هو الزواج.. خاصة وانه لا ينشد الحرام ولا يحبذه.. انه يعلن تماما انه يحلم بزوجة تشعره بحنانها ودفئها وتكمل كيانه.. كل حياته لا فقط جانب الجنس منه.. انه يطالب بانسانة مثل ريحانة عذبة تشاركه مسيرته الحياتية وتملأ عليه الدار اولادا ومحبة لكنه يصطدم بالحاجز الذي اوجدته الطفرة الاقتصادية.. ان احداً لم يعد يزوج ابنته باقل من عشرة آلاف درهم نقدا كمهر.

«عبيد ــ هي العشرة آلاف اشويه.. تبغيها كد سنين... ومنين تتجمع» ورغم ان عبيد في حكايتنا هذه ينقاد نحو الحرام.. ويسافر مع المصطافين الى بلاد اخرى.. لكنه سرعان ما يشعر بالفارق بين الزنا والحياة الزوجية.. ليؤكد حلمه في زوجة «مثل الوردة.. اخضر لما تخضر.. واذبل لما تذبل».

عبيد ــ ومن هنيه حسيت اني انا غير عنهم.. غير عن كل ارباعي.. اللي يبونه.. غير اللي ابيه.. انا ابي.. انا ابي شي ثاني غير عن اللي يحصلونه.. بس احس ان بيني وبين اللي اللي ابغيه.. رابع المستجيلات.

ممثل (2) ــ وحس أنه مب بس اللي يسوونه ارباعته غلط.. وغير عن اللي يبغيه هو.

الممثلة ــ وبتعجب.. كيف هاذولا جوعانين وساكتين...

«الممثل (2) ــ ليش ما يطلعون في الشوارع يصارخون من اليوع» وتمتد حكاية صديقنا عبيد الذي جن بعد ان تأكد له انه لا يستطيع ان يجد زوجة له في مجتمع مادي لا مكان لغير المادة فيه حتى في العلاقات الاسرية.

الممثل الثالث ــ وخوينا عبيد..... لا جصل... ولا ورده

الممثل الثاني ــ ولا كتاب

الممثلة ــ لا حي

الممثل الثالث ــ ولا ميت

الممثل الثاني ــ وآخر شي.. بعدما اكتشف ان المسألة ما منها فايده.. وان تفكيره قرب ليكون مرض... وكل اللي يفكر فيه أوهام... قرر انه...

الممثلة ــ (تقاطعه) اكيد تعرفون شو قرر؟!

وفي حوار بين عبيد وأمه تطلب ان يتزوج بعد أن كبر ووخط الشيب شعر

رأسه.. وحينما تحلم الام بابن لابنها عبيد يملأ عليها ساحة الدار لعبا.

عبيد : ... ويطلع في هالبلد ويشوف اللي شفته.

وكأني بأحمد راشد ثاني يكرر مقولة أبي العلاء المعري، هذا ما جناه ابي علي وما جنيت به على احد.

ان حالة من اليأس التي تجتاح «عبيد» خلال هذه الحكاية المسرحية وعجزة عن ايجاد نصفه الثاني نتيجة المزايدات الاجتماعية في طقوس الزواج ووصول المشكلة الى حد السجن الاجتماعي.

ولنتأمل حوار عبيد التالي :

عبيد ..... أنا اروح لعنده.. وأتم اترجاه.... وابين جدامه اني ولد زين وعندي افلوس وايد ويمكن يستفاد مني ابمصلحه... الوزيز لما يشتري قفل غير عن الفقير جنه هذا مفتاحه ذهب.. وهذا مفتاحه خشب.. تره القفل للمفتاح طلع السما والا دك عمره في طوى... القفل للمفتاح والمفتاح للقفل... لا ...

ـ يعاقر عبيد الخمرة هروبا من واقع مأساوي ونظرة سوداوية لهذا الواقع... ان عبيد كمثال لشباب هذا العصر قد وقع اسير قيود هذا المجتمع الجديد... ويدخل عبيد الى السجن بتهم ثلاثة :

ـ التهمة الاولية ـ اشاعة الفوضى.

ـ والثانية ـ التلفظ بكلمات نابية خادشه للحياء.

ـ والثالثة ـ ....

(عبيد) ـ سب الحكومة... انا يا حضرة القاضي والله العظيم ما سبيت الحكومة.....

كنت سكران... واتكلم مع صديقي حمد عن ناطور المحكمة.

ويستمر ضياع عبيد... من بار الى بار.. ومن سجن الى سجن آخر.

(عبيد) «وبعدها مليت.. لا من البارات ولا من السجون... مليت من بلد مثل هذي ركبها متلاصقة.. ما شي فيها صح.. لان كل شيء فيها بالقلب لا... عيب

تتكلمون عن القفول» وكأني بأحمد راشد ثاني يتساءل بحرقة ومرارة من بين جبال خورفكان كما تساءل الخيام ذات يوم من قبله:

«ما هذا ؟ اين نحن؟ لماذا يجري كل ما يجري ؟!»

أما عبيد ــ في حكاية احمد راشد ثاني فيقول:

ــ يقولون انهم في المدرسة ايعلمون كل شيء ولما نسأل يضربونه ــ عيل شو الصحيح... اللي يقوله ابوي وانا اصغير.. والا اللي يقوله وانا كبير... اللي يقوله ناطور المحكمة... واللي يكوله المدرس اللي يكذبونه ربعي... والا اللي نسمعه في الليل حتى لومن ورا خامس ايدار ويخلي قلوبنا تغلي... شو الصحيح يا بلد... يا بلد ركبها متلاصقة مثل هذي البلد... ما في .. ما في.

وتنتهي حكاية عبيد الذي جن عندما فشل في ايجاد زوجة له... وعندما اصبح الكبت الجنسي حالة مرضية اثرت على عقله ظل يركض في شوارع مدينته والناس تركض خلفه... يركض ويصرخ بأعلى صوته:

«ــ ما في بلد اركبها متلاصقة مثل هذي البلد»، ركض صديقه حمد وراءه

وكذلك الناس... وابوه وامه.. ودخل حمام المسجد واغلق عليه الباب. وجاءت الشرطة والمطافىء والاسعاف.

الممثل الثاني ــ وصار اللي صار

الممثلة ــ واحنا اللي ربعه... ما درينا الا بعدين.

الممثل الثاني ــ وجينا نتراكض.

الممثل الثالث ــ شفناه ... الشرطة طلعته من حمام المسجد ودشداشته كلها دم.

هذه هي الحكاية التي كتبها احمد راشد ثاني عن صديقنا عبيد الذي انتحر بشكل ملفت للنظر بعد ان جن محتجا على الواقع الاجتماعي وخالقا لصورة هذه المعاناة الكثيرة لقطاع واسع من الشباب يضيعون في متاهات واسعة وعديدة نتيجة فقدان المجتمع المتغير لكثير من القيم التي قد ترسخت وتناقضت مع كل هذه التحولات الجديدة في مجتمع النفط غير المتوازن. ان مشكلتنا هنا هي

الانسان الذي هو جزء من هذا العالم. ومن البنية الاجتماعية وفي هذا الاتجاه يكون أحمد راشد ثاني قد حاول ان يعكس جزءا، من هذا الواقع وحركته من خلال ادراكه ووعيه بمعنى آخر «يكون النشاط الذي يمارسه الانسان على العالم ناتجا عن ادراك واع لسيروراته ولتغيراته[٩] ولامكانيات هذا التغيير».

والكاتب هنا لم يدع للاباحية او لمشاعية الجنس إنما طالب بحق شرعي في حصول كل انسان على زوجة. والعكس كذلك. كما تنكر لكل طرق الحرام وراح يحلم بزوجة «يخضر من تخضر ويذبل من تذبل) كما جاء في النص وكذلك في مكان آخر.

عبيد ــ اكيد ما هذه هي الحياة... اكيد في حياة ثانية.. بس ما اعرف ليش ما اتصير في هالبلد.

صديق ــ وانت اتريد الناس اتعلق بناتهم على بيبانها .. وكلما يا واحد وخذ ؟

عبيد ــ ما حد قال جديه

الممثلة (صديقة) ــ والا يعني ... تبقى الدنيا هدد.. كل واحد ياخذ اللي ماله واللي موبماله.

عبيد ــ ما حد قال جديه ان المرحلة التي يمر فيها المجتمع المتغير في الامارات بسبب ظهور عامل النفط الاقتصادي والذي احدث انقلابا جذريا في وسائل الانتاج وفي نمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية. قد حرم الفرد استقراره وطفا به الى السطح مجردا من كثير من العناصر التي كانت تتحكم في هذا الفرد على الصعيد الاجتماعي والتقاليد والعادات.. وما عاد الفرد بمصيره المجهول تماما هو البطل في حياتنا انما اضبح الزمن هو البطل الحقيقي في الواقع الدرامي.. لم يراجع الفرد ذاته مع نفسه ولا مع معتقداته.. انما مع مجتمعه الجديد المتغير والذي يقف في كل المراكز من حوله. ان الفرد اصبح يخوض صراعه الجديد مع المجتمع... صراع بين الماديات والمظاهر الاستهلاكية والواقع والدوافع المظهرية..... وبين الذات التي هي جزء من التراث.... او الواقع او المتطلبات الاساسية... انه صراع من نوع آخر لا يبتعد عن الصراع الطبقي انما يشكل جزءا من مظهريته... ان الجوع هنا ليس جوعا ماديا كما تشكل العلاقات المادية اساسا للصراع انما تغدى ذلك.

ان اهم ما امتازت به المسرحية هو الصراحة غير المعتادة في مجتمع محافظ اولا وفي المسرح ثانيا. ويذكرني احمد راشد بمسرحيته (إلعب.. وقول الستر) ببيسكاتور الذي لم يكن يخشى الفضائح في مسرحياته.. **وكان جريئاً إلى** درجة ان مسرحياته اوصلته الى المحاكم بتهمة (الهرطقة) اثر ما قدمه من رسوم فاضحة لمسرحية (شفايك) وكان بيسكاتور يؤمن ان مسرحه مسرح رسالة (اذ كان عليه ان يتوجه [11] به للناس بعبارات بسيطة وملموسة. وكان يتساءل. هل بالامكان حقا ان نؤكد ان صورة الانسان وعواطفه وعلاقاته مع الآخرين لا تزال في مواجهة هذا الاضطراب الضاري الذي لا يمكن لأحد الافلات منه)....

فهل ان احمد راشد ثاني يسلك هذا المسلك من اجل ان يصل بمشكلته الى الناس ان الرموز التي استعملها الكاتب ـ رموز تبدو فجة في مجتمعاتنا الاخلاقية وفي تربيتنا التي تعتمد هذه الاخلاقية الا انني اعتقد ان الكاتب لم يستعملها من اجل فجاجتها او من اجل اباحية ما او اشاعة لجنس.. انما وظفها في اطار هدفه الاساسي وهذا في اعتقادي مباح للكاتب وقد جاءت في القرآن الكريم نصوص واضحة كان يراد منها هدف واضح دون ان تشكل علامة اخرى فقوله تعالى : « وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن» ورغم ذلك فانني اتساءل ترى الى اين سيقود هذا الرمز الفاضح في المسرحية بها... اي اني اشك تماما انها ستقدم في أي جزء من الوطن العربي.. وبالتالي فكأننا حكمنا على المسرحية بالموت... فالمسرحية التي لا تعرض ولا تقرأ لن تستطيع ان تصل الى المتلقي... الهدف الاساسي منها ... لذا فأجد ان من الضروري على الكاتب ان يختار مفرداته بما يتناسب وتأكيد عرضها او نشرها والا فانه يضيع مجهوده ويصبح ذلك المجهود ذاتيا خاصا به. والمراد من هذه المسرحية بالذات ان تقدم خدمة للمجتمع وتعزز عندهم الوعي الكامل إزاء ما اجتاح المجتمع من آراء وافكار ومظاهر. ومحاولات الكاتب لتكييف هذا الوعي مع المرحلة الاجتماعية والاقتصادية الراهنة.

اما الشكل الفني.. فان «العب .. وقول الستر» كما ذكرت في مكان آخر تذكرني بازفالدو دراكون وثلاثيته المعروفة التي ترجمها الى العربية قاسم محمد. هنا يؤشر «ثاني» حالة جديدة في المسرحية المحلية هي الاستفادة من الاشكال المتقدمة في المسرحية الاجنبية... ويرتكز على عنصر الدراما كأساس

واطار فنيين لما يريد ان يطرحه. ثم يحاول الولوج الى الشكل الملحمي لطرح خطابه المسرحي.. واحيانا كان يضطر ان يقدم حوارا مباشرا. وهو مطلوب اصلا في مثل هذا الاتجاه ولكن لا ان يشكل طغيانا على النص.. كما طرح احيانا افكارا قاسية جدا ومتطرفة. قد تكون رد فعل للعامل الاجتماعي على الفرد ألا انها لا يمكن ان تكون بهذه الحدة والتصلب والتطرف.. ان المرونة في الخطاب المسرحي واردة خاصة عندما ندرك ان «المسرح برلمان والمتفرجين هيئة تشريعية» كما يقول بريخت.

لم يحاول ان يطرح الكاتب خطابه المسرحي ضمن الاطار التقليدي للدراما.

وقد اتبع جزءاً لا بأس به من طروحات. خاصة ونحن ندرك تماماً ان بريخت ركز هجومه على ثلاثة عناصر[11] اساسية «عنصر التطهير، عنصر انتماهي، عنصر المحاباة» لذا فليس هناك ما يشعرنا بهذه العناصر انما كنا فعلا نقرأ حكاية عن رجل ربما حدثت او في طريقها لان تحدث.. وقد لا تحدث.. كلنا ادركنا انها حكاية...

ايضا كانت المسرحية بالذات تقترب كثيرا من ملحمية. وهذا المصطلح كما نعلم استعارة بريخت من ارسطو وحدد فيه نوعا سرديا لوصف (12) بضعة احداث متوازية.

ولا تكون هذه الاحداث مرتبطة بالبنية العضوية للتراجيديا المتعلقة بقاعدة الاحداث ولا بالضرورات التي يتطلبها تطور الحبكة وتصاعد الفعل والازمة وحلها.

انا هنا لا ادعي ان احمد راشد ثاني قد وصل الى التكامل في الكتابة الا انني ازاء حالة تختلف كثيرا عن كل المحاولات الاخرى في كتابة المسرحية المحلية. انه تجاوز كثيرا من الاخطاء التي شاعت في هذا الوسط واجتهد في طريق يحاول ان يستفيد منه في الوصول الى المسرحية المحلية القادرة على الصمود ازاء التجارب المسرحية العربية والاجنبية بالحدود المعقولة لا الدنيا بمعنى ان تجربة احمد راشد ليست احسن الرديء. انما محاولة لتجاوز هذا الرديء.

ويكفيه انه كتب خمسة نصوص مسرحية شكلت تطورا ملموسا لتجربته شكلا ومضمونا.. بل واستغل شاعريته في صياغة حوارات محبوكة وجيدة خاصة في عمله الاخير. صندوق مدغشقر «التي لم يسعفني الوقت والمساحة على تناولها

ودراستها » في حين لا تشكل مسرحيته الثالثة «للأرض سؤال» الا مرحلة وسيطة بين تجربة الصراخ والارض بتتكلم اوردو من جهة وبين المسرحيتين الاخيرتين من جهة اخرى. اذ لا تعدو الا حلقة وصل في التجربة بين البدايات ومحاولات النهوض.

الهوامش

1) أحمد راشد ثاني. شاعر اصدر عدة دواوين بالفصحى والعامية. وكتب خمس مسرحيات محلية. عمل بالصحافة بعد تخرجه في جامعة الامارات. ثم تركها لعمل آخر.

2) ماجد بوشليبي . اعد عدة مسرحيات عربية وأجنبية، كان ابرزها اقتباسه لمسرحية البوم عن «مركب بلا صياد» لاليخاندرو كاسونا . يمارس احيانا كتابة القصة القصيرة. يعمل مديرا للدائرة الثقافية بالشارقة.

3) الميدور ..... تعني المصاب بالجدري. وقد اخرج المسرحية عبدالاله عبدالقادر لمسرح الشارقة الوطني ولم تعرض لاسباب اضطرارية ــ ادارية بحته.

4) راجع عبدالاله عبدالقادر / المسرح في الامارات ــ رؤية نقدية . اصدار دبي عام 1985 ص 25 الاطلاع اوسع عن هذه التجربة. عرضا ونصا.

5) راجع عبدالاله عبدالقادر / نفس المصدر السابق / ص 99.

6) ليلى، وشيخة. طفلتان لم تتجاوزا السادسة من العمر. خطفتا كل واحدة على انفراد واغتصبتا من قبل وافدين آسيويين، وقتلتا ودفنتا حتى لا يفتضح امر الجاني. وقد شكلت هاتان الحادثتان ــ المعلنتان ــ غصة في قلوب الناس ورد فعل اجتماعيا كبيراً لدى كل سكان المنطقة من مواطنين ووافدين.

7) راجع برتولد بريخت ــ حياته ــ فنه ــ وعصره / تأليف فردريك اوين / ترجمة ابراهيم العريس / دار ابن خلدون / بيروت / 1981.

8) راجع برتولد بريخت .... نفس المصدر السابق

9) راجع برتولد بريخت .... نفس المصدر السابق

10) راجع برتولد بريخت .... نفس المصدر السابق

11) راجع برتولد بريخت .... نفس المصدر السابق

12) راجع برتولد بريخت .... نفس المصدر السابق

مواصفات عامة في اشكالية الكتابة المسرحية :

هذه التفاصيل عن هذه النماذج التي تشكل في رأيي طليعة الكتابة في الامارات فان الباحث يستخلص ما يلي في اطار المواصفات العامة لكتابة النص المسرحي.

اولا : ان معظم المسرحيات التي كتبت في دولة الامارات هي خارج فن التمسرح بمعنى اننا اصلا نفقد المتعة في قراءتها او مشاهدتها. وهنا اؤكد ان فقدان المتعة في المسرحية المحلية لا يعني انتماءها مثلا الى مدارس اخرى لا تهتم بالمتعة.. انها فقدت المتعة في اطار فهم الواقع كما يدعو بريخت مثلا وهي كذلك فقدت المتعة في الجوانب الثانية. ان الكاتب المحلي لا يمس الواقع الاجتماعي الا بالاشارة وان تعمق فإنه سطح الواقع وجرده من الصراع الحقيقي لعدم الادراك في اهمية الصراع وأسبابه وجذوره لقلة الوعي السياسي من جهة وقلة الوعي الدرامي ايضا «إن[1] الاستمتاع بالمسرح حصيلة تضامن عامل ذاتي ينبثق من نفس المتلقي وعامل موضوعي ينبثق من المبدع ويتجسد في عمله» الا ان كتابنا ظلوا أسيري شواطئهم فلم يحاولوا الابحار مع المتلقي عبر استمتاعه بما قدم له. ان النص القادر على الامتاع هو النص المتكامل فنيا المحبوك بابداع، الذي يطرح قضايا المجتمع ـ ان كانت المسرحية اجتماعية دون الولوج في تفاهات وتسطيح الآراء والمعالجة... بل ولعلي لا ابالغ حينما اقول انهم عجزوا حتى في تقليد بعض نماذج الكوميديا الخفيفة كعادل امام وعبد الحسين عبد الرضا ودريد لحام وسمير غانم.. وظهرت كتاباتهم وشخصياتهم فوق الخشبة نسخاً مشوهة لهذه الاصول وان كنا نملك تحفظا ازاء الكثير من هذه النماذج.

ثانيا : .. انتقال الظاهرة الاستهلاكية الاجتماعية الى المسرح.. فسرعان ما يتأثر المسرح (بموديل مسرحي) ان صح تعبيري فتتسارع الاقلام وتتصارع الشخصيات على تقليد هذا الموديل وتجد ذلك واضحا في معظم الكتابات المحلية حتى تستطيع ان تحدد تواريخ هذا التأثر.

أذكر على سبيل المثال تأثير دريد لحام وعادل امام وعبد الحسين عبدالرضا وغيرهم.. بل ان آخرين اخذوا ينقصون من اهمية النص بحجة ان النص

المسرحي ما هو الا ذريعة المخرج لتشكيل عرضه المسرحية تلك المقولة التي حملها الينا احد المخرجين المشهورين الذي نشر «موديل» اسلوبه الآن ويغطي بها ضعفه في الكتابة المسرحية في محاولة لتمرير مسرحيات غير ناضجة في علم الدراما.. لذا تصبح هذه الطريقة هي الاسلوب المتبع في مرحلة تأتي بعد هذا العرض. يقول الدكتور عبدالخالق عبدالله «فبالنسبة للمواطن المستهلك يصبح التمايز[2]. بين الافراد شبيها بالتمايز بين السلع. لذلك فالمواطن المستهلك هو كذلك فكراً وسلوكاً وهو كذلك اقتصاديا واجتماعيا».

ان انتقال المرض الاستهلاكي للمسرح كشريحة ثقافية يعني ان المسرح عاجز تماما ــ وهو أداة تغيير ــ في ان يغير المجتمع وينتقده انما اصبحت المسألة هنا عكسية .. ان مفاسد المجتمع الاستهلاكي التي افرزتها مجتمعات النفط هي التي اثرت في المسرح فافرغته من خطورته الاجتماعية في التغير، وحيّدته وهذا ناتج ايضا عن نقص في الوعي والثقافة لدى المسرحيين بكافة اتجاهاتهم في العمل المسرحي واختصاصاتهم...

وفي هذا الاطار ايضا وحينما يبرر ان النص المسرحي ما هو الا ذريعة للعرض المسرحي تمرر نصوص خالية من عناصر الدراما وغير قادرة ان ترتفع الى مستوى المسرحية الناجحة..... ويظل المخرج يعالج بها. ينقل «احيانا» شخصية ما وحوارها من آخر المسرحية الى أولها او يحذف شخصيات اساسية ثم يكتبها مرة ومرتين وفي النهاية يعيد كتابتها قبل العرض في محاولة لرفعها الى مستوى المسرح وحالة التمسرح لكنه ينسى او يتناسى ــ «ان النص[3] غير الصالح اصلا لن تنفعه وصفات المخرج . ومن المحزن ان البعض من مخرجينا ــ يتخيلون انفسهم قادرين على بث الحياة في النصوص الميتة. ومنهم من يعتقد ان لمسة واحدة من انامله السحرية كفيلة بتحويل اي نص «مهما بلغت رداءته الى عمل درامي ناجح».

ان تفشي هذا الجهل في اصول الدراما يقود المسرحية المحلية الى قبرها في وقت تحتاج الحركة المسرحية عموما لتأصيل الدراما والتأكيد على المسرحية المتكاملة والاستفادة من طرح نماذج أجنبية كاملة لتكون اساسا اكاديميا للمسرحية هنا.

وان من يحرر آراء عكسية لعلم الدراما انما يؤكد جهله وفشله وليمرر

مشروعاته الناقصة اصلا تحت ستار «الشهرة» وفي اطار «التطبيل والتزمير».. كما ان الحركة المسرحية ينبغي ان تعي تماما موقعها ازاء هذه الظاهرة لتتخلص منها والوصول الى علمانية مسرحية تعتمد علم المسرح وفنه اساسا للعمل.

ثالثا : .. ان كتاب المسرحية المحلية لا يملكون رؤى واضحة امام المجتمع انما ينقلون لنا ما يرونه يوميا نقلا صحفيا لا تفصيل فيه واغلبهم يعتمد على (المانشيت) اي العناوين البارزة وعندما ولجوا ابواب المسرحية التاريخية تأثروا بأمراض المسرحية العربية وليس ابداعاتها بمعنى ان الابداع العربي في مجال الكتابة ظل بعيداً عن الكاتب المحلي بينما برز التأثير المسرحي واضحا ذلك لان معظم المسرحيين هنا قليلو القراءة.

وتشكل النماذج الرديئة للمسرحيات التي يعرضها التلفزيون اساسا لثقافتهم المسرحية والاطلاع.

ان المعالجة في المسرحية التاريخية تناولت احداثا مفبركة ليس لها امتداد تاريخي.... وتتناقض في مفاهيمها.. كما وليس لها ارتباط بالواقع انما يأتي هذا الاسقاط قسريا فنراه مقحما لا حياة ولا نبض فيه، بل ونكتشف ان هذه الحكايات ملفقة بشكل رديء ايضا هذا إذا ما أدركنا نمطية هذه المسرحيات التاريخية. ان الفن كوظيفة اجتماعية والمسرح بالذات ينبغي ان يحمل فنيا وفكريا زخما كبيرا من المعرفة الحياتية الى جانب وعي متميز. وفي هذا الجانب ايضا ينبغي ان يكون الكاتب ذا رؤى تساعده على اختراق عوالمه الشخصية للوصول الى عوالم أرحب وأوسع وأجمل وأنقى... اننا كمسرحيين غير مطالبين اصلا بالتركيز على السلبيات فحسب او تعداد ايجابيات مجتمعنا... او القاء خطبة عصماء او رفع شعار ما.. انما المطلوب منا كيف يمكننا ان نعالج الواقع بجدلية بين الخشبة والمتلقي لتعزيز الثقة عند المتلقي بما يقدم له في اطار التأثير به بعملية التعبير الاجتماعي للوصول الى ابعاد من السلبيات... اننا لا نريد لمسرحياتنا ان تتنفس عند المتلقي بمعنى ان تكون وسيلة للتنفيس كما نجد ذلك في مسرحيات دريد لحام. وعبد الحسين عبدالرضا. ان ذلك يعني تحجيم دور المسرح واقتصاره على وظيفة واحدة فقط وهذا اخلال في نظام المسرح عموما. فالفن على تعددية وظائفه لا يمكن الاستغناء عن الواحدة منها على حساب الاخرى... ان كل الوظائف حينما تتكامل تستطيع حينذاك استغلال

هذا النشاط بشكل متكامل.

رابعا : لقد مر المجتمع الاماري بسلسلة من المتغيرات اثر اكتشاف النفط وحدوث القفزة الاقتصادية وبالتالي تغيرات وسائل الانتاج... وبتغييرها لا بد ان يتغير الصراع الاجتماعي فاذا كان صراعا مع الطبيعة او مع النوخذة في مجتمع صيد بحري فان المستجدات والمتغيرات التي طرأت غيرت في كافة البنى الاخرى... الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. ولكن المسرح بالذات ظل بعيدا عن هذه المتغيرات الا ما تفرزه هذه العلامة من التبسيط حتى التسطيح وافتقر معظمهم الى وعي يتناسب وحجم هذه المتغيرات... بعيدة عن مظاهر هذه المتغيرات ونتائجها ومسبباتها يقول الدكتور عبدالخالق عبدالله «ان المواطن في الامارات [4] لا يدرك حجم التغيير الحاصل في المجتمع ولا عمق مترتباته. كما لا يعي المواطن كيف بدأ التغيير. ولا يدرك من يتحكم فيه» ويمكنني في هذا الصدد ان استثني هنا أحمد راشد ثاني في «الارض بتتكلم اوردو، وللارض سؤال» ومسرحياته الاخرى التي اشرت اليها سابقا.

خامسا : من خلال رصد [5] تاريخي توثيقي تأكد عدم استمرار الكاتب المحلي في الكتابة وقصر نفسه.. اي ان الكاتب لا يملك تجربته الذاتية وان قلة نادرة واصلت الكتابة وبشكل قليل جدا ايضا وقد اشير هنا الى أحمد راشد ثاني اذ تميز بمواصلة تجربته الذاتية في الكتابة للمسرح.

سادسا: ومن خلال نفس الدراسة الميدانية [6] نجد اعتماد المسرح المحلي على المسرح العربي فقط دون محاولة للاستفادة من النتاج العالمي اذ لم تعرض خلال السنوات العشرين الماضية اكثر من ستة أعمال مسرحية من الادب الاجنبي وهذا ما جعل النص المسرحي يولد متخبطا معتمدا على تخبط بعض المسرحيات العربية في وقت شكل الصراع فيه حول الاصالة والتراث والمسرح العربي القمة في الصراع مما عكس هذا الصراع بشكل واضح على حركة وليدة سيما وان اوائل الذين اسسوا للمسرح كانوا عربا مهاجرين للمنطقة وقد يكون العراقي واثق السامرائي [7] من اوائلهم. هذا اذا ما أدركت ان المسرح العربي قد تأثر سلبا اثر نكسة حزيران 1967 وتزامن ذلك مع سنوات الولادة والمخاض ثم تزامن بدء النضوج في المسرح المحلي مع ازمة المسرح العربي التي بدأت في السبعينات وتقول الدكتورة [8] حياة الجاسم (في السبعينات ظهر مسرح لافني

يتميز بالجنس والاضحاك وحل محل مسرح الستينات الجاد).

والمسرحية المحلية في هذا الاطار لم تستطع ان تخلق ضمن فضائها الطبيعي بل لم تخلق بعد فضائها ولم تستطع ان تزاوج بين فضائها والفضاء المسرحي. والفضاء المسرحي عندي هو امتداد لفضاء الشارع والحي والبيت والوطن.... وايقاعاته هي ايقاعات الشوارع والشواطىء والطيور وكل ما يعيش في البيئة الطبيعية لدولة الامارات وما يميزها في دقائق حياتها ولا أعني العموميات.

وعليه فلم يرتق النص المحلي بمجمله الى مستوى إمتاع القارىء (والمشاهد) وجاءت معظمها فقيرة متخلفة في طروحاتها ولعل معظمهم في هذا الاطار يكتبون بما اتفقوا على تسميته ـ من (الواقع الاجتماعي) الا ان معظمهم ظل بعيدا عنه... ولعل احمد راشد ثاني وماجد بو شليبي حاولا الوصول الى هذه الاجواء وكذلك سليمان الجاسم بشكل نسبي في سبعة صفر وغلط × غلط لكن سليمان الجاسم سرعان ما اوقع نفسه في مطبات اخرى افقدته امكانية خلقه لفضاء ممتع.

سابعا : ازاء المتغيرات العديدة التي صاحبت مجتمع الامارات الحديث اضطر الكاتب الى مواجهة غير عادلة مع كل ما طرأ على مجتمع الامارات من تغيير مفاجىء افقده توازنه خاصة وان مجتمعنا منغلق كالمجتمعات التي عهدناها في الخليج قبل النفط تتفتح عليه فجأة حضارات وموجات من الهجرة تجلب معها كل ما تملك من مقومات لتتصارع على ارض بكر ليس فيها الا ما يربطها في حدودها الدنيا مع تراث الامة المترامية الاطراف والذي كان ولا يزال يؤكد عروبة المنطقة. وان هذه التحولات فاجأت الانسان دون ان يكون قد استعد لما بمعنى ان فجوة وقعت بين واقع الثقافة الفقير وهجوم المدنية التكنولوجي **«وأصبحت التطورات[9] السريعة في كل جانب من جوانب الفكر والسلوك** والتحولات الاجتماعية المتلاحقة التي مرت بها دولة الامارات خلال فترة زمنية قصيرة خلقت هوة سحيقة وحقيقية بين الماضي والحاضر».

وهذا الوضع من التحدي حفز الجانب الايجابي لدى كثير من الشباب لان يؤسس مؤسساته الثقافية. وسعى العديد من الشباب لتأسيس فرق مسرحية رافق ذلك محاولات جادة في الكتابة في عدة اتجاهات مسرحية وشعبية

وقصصية. وغامر عدد من الشباب في حينها للكتابة للمسرح انطلاقا من الحاجه. وبشكل متسارع وآني لكن المطب الذي وقعوا فيه ان المسرح بالذات يحتاج الى فرز يختلف عما يحدث في القصة او الشعر ذلك ان المسرح يحتاج الى تخمر فكري ومعالجة دقيقة وتحليل سليم وبناء متين وحبكة وضرورات العلم والثقافة المعرفية والموهبة المتميزة المختلطة بالدراسة الاكاديمية. في حين ان الكتابات جميعها لم تمر عبر هذه التحولات الدقيقة عند الكاتب بالذات. بل ان الكتاب حاولوا ان يحرقوا مراحل هذا التفاعل للوصول الى نتائج سريعة. ان كاتبا قد تسلح بكل هذه المقومات تصبح الكتابة لديه سهلة تحت نيران المدافع او وهو يخوض غمار معارك شرسة.

انني اعتقد ان هذه النخبة كانت ضحية للانفتاح الاقتصادي المفاجىء للمنطقة الذي تبعه بالضرورة انفتاح ثقافي، في حين لم يكن الفرد قد تسلح بعد بثقافته الذاتية في التصدي لتيارات هذه الثقافات.. خاصة بعد ان اصبحت المنطقة نقطة استقطاب للعديد من المثقفين وتجاربهم مما حال دون نمو التجربة الفنية في أجواء طبيعية ودفعها للاستعجال بالتطور لملاحقة المثل... تماما مثلما اصبحت الصناعة الاجنبية منافسة ادت الى عدم ظهور صناعات محلية. ان ناس المسرح هنا يرفضون التطور التدريجي ويطمحون الى قفزة طويلة فوق كل مراحل التطور للوصول الى القمة بينما ظلت القاعدة فارغة هشة لا أساس متيناً لها.

ثامنا : من خلال الاطلاع على معظم النصوص المسرحية سواء عن طريق المشاهدة أو القراءة يتأكد فقدان الفهم والمعرفة الضرورية بأصول الدراما. فنرى

ـ تفشي السرد المسرحي كأسلوب للكتابة في المسرحية التاريخية وقد تكون مسرحيتا السلطان لناصر النعيمي وسر الكنز لظاعن جمعة مثالا على ذلك ويمكن الاشارة الى أي مقطع او مشهد منهما. وعليه لا نرى اثرا للصراع الحقيقي. والامثلة كثيرة في المسرح المحلي ونتيجة لاستعمال السرد كأسلوب للكتابة فقد سيطرت الديالوجات المباشرة والخطابية على معظم النصوص المسرحية التاريخية.

ب ـ افتقار الكاتب الى سليقة طبيعية تقوده وتقود افكاره، الى مسرحية ذات

افكار متكاملة.. دون اقحام ودون تشويه بل ولا نشعر ان الكاتب يلفق لنا حكاية غير معقولة وسطحية ومقحمة. ويمكن العودة الى سر الكنز لاكتشاف فقدان السليقة عند الكاتب ويمكن المقارنة بين غشمرة التي اعدها الكاتب عن اخوان الصفا في تجربة له لاحقة فنرى الفارق بين السليقتين. والسليقة كما نعلم هي الفطرة الطبيعية للكاتب وهي حاسته السادسة.

«ان الفن[10] لا يمكن ان يكون فنا الا اذا كان مصنوعا مما احسه الفنان ورآه» اي بمعنى ان واحدة من خصائص الكاتب على اكتشاف مادته الدرامية ما يعرفه عن الناس وعن سلوكياتهم ومعرفته بما يحيط به الى جانب اخيلته وعمق تفكيره (انه[11] يكتب عن قوم وعن تجاربهم لجمهور من الناس لهم تجاربهم الخاصة).

جـ ـ ومن ظواهر غياب عناصر الدراما عدم قدرة الكاتب لتوظيف الحوار لصالح مسرحيته والحوار كما نعلم له وظائف مهمة جدا في المسرحية فمن هذه الوظائف السير بعقدة المسرحية اي تقديمها وتسلسلها والكشف عن الشخصيات.

وكذلك مساعدة المسرحية من الناحية الفنية في اثناء اخراجها. اي «هي الوسيط[12] بين الممثل والكاتب وبين الممثل والجمهور» الى جانب خلق اجواء المسرحية ومزاجها النفسي. .

ان الكاتب امام اصعب اختياراته للجملة المنطوقة المقروءة في آن واحد وان استخدام الحوار لامر ضروري جداً في المسرحية للحصول على التركيز ومن ثم الى فن الصياغة المسرحي. ان المسرح مهما تقدمت تقنياته الميكانيكية واساليبه الاخراجية ومفاهيمه المعاصرة يبقى يعتمد على احتياجاته الفنية الاساسية (كالحوار) فالمأساة تحتاج الى تجميع كافة الانفعالات لتصاغ ضمن حوارية تكشف عنها والملهاة لا بد ان تصاغ بما يستطيع ان يقدم من تسلية يفضل ان تكون (تسلية حاشدة متراكمة) والمسرحية التي لا تستطيع ان تستفز فنيا حواسنا وعقولنا هي مسرحية غير مؤثرة وغير قادرة على الوصول الى[13] المشاهد. ان انسياق الكاتب لاتخاذ اساليب تعتمد على التفكيك اللفظي التهريجي واطلاق شعارات وخطب لهو أمر خطير في مسرحنا المحلي ويمكن تلمس نماذج عديدة جدا في هذا الاطار. كالسلطان. سر الكنز. غلط × غلط

ان اللغة هي «ثوب الفكرة[14] ... اي اننا نتصور الفكرة الموجودة في شكل ما يستحق اللفظ ثم تلبس ثوب اللغة فيما بعد». ان اللغة المسرحية ضرورية للكاتب وبدونها لا يمكن ان يصيغ افكاره. بل ان من ظواهر المسرح المحلي عدم ادراك طبيعة اللغة واساليبها وتطابقها مع طبيعة المشهد مما ينتج عن ذلك انفصام بين المشهد واللغة والاسلوب وحوار غير محبوك ولا موظف. يقول كروثرس[15] : (الحوار العظيم لا يقف ساكنا ولا راكدا لكي يحلل ويعلل بل هو الحوار الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة وهي في فم الممثل كالاداة الضخمة التي تستطيع ان تجعل الجمهور يعرف عن طريقها اعماق كيانه واغوار نفسه) .

د ـ معظم الاعمال المكتوبة تفتقد الى ايقاعها الداخلي. ان الايقاع ضروري لا في المسرحية فحسب، بل يمكن ان نتحسسه في القصة القصيرة والشعر والرواية. ولعل المسرحية اكثر حاجة من غيرها من الابداعات الادبية الى ايقاعات متميزة ان الايقاع في الواقع هو[16] (العلاقة الايقاعية الموزونة بين الجزء والجزء وبين الجزء وسائر الاجزاء). اما ايقاع المسرحية كعمل فني فتكمن (في علاقة كل فقرة بالفقرة التي تليها من فقرات الحوار وبدون هذه العلاقة لا يتم الايقاع بين المشهد والمشهد الذي يليه ولا بين كل فصل وفصل، ومن ثم يضيع الايقاع والاتزان في المسرحية كلها).

ان معظم مسرحياتنا المحلية تفتقد لهذا التدفق الايقاعي وتجد اضافة الى ترهل النص المسرحي ضياع وحدة الايقاع في المسرحية واتزانها ولعلي لا اغالي حينما اقول ان معظم النصوص المسرحية تعاني من هذا النقص البين لا في الكتابة فحسب بل وفي[17] عروضها على الخشبة.

هـ ـ اما الحبكة وبناء الشخصيات فاننا نادرا ما نجد كاتبا محليا يعيرها اهمية تذكر وفي الحبكة (تظهر[18] البراعة والانتقاء والنظام والهدف والتسلل والعقل. انها جهد دائم في سبيل الوحدة والمعقولية) وهذا الوضع نتيجة لعدم اطلاع الكاتب المحلي على الاعمال الادبية المسرحية لعدد من الكتاب الاجانب وخاصة الادب الشكسبيري الذي يمثل في مجمله نموذجا لحبكات جيدة غير مهلهلة. فرغم ان شكسبير قد استمد معظم ما كتبه للمسرح من قصص وحكايات معروفة او من اصول تاريخية لكنه استطاع ان يخلق حبكاته لنفسه وان يجعلها نموذجا يقتدى به فحتى الشخصيات الثانوية لم يكن شكسبير يتركها انما كان

يجعلها تشارك في الحدث بمشاركة فعالة يصعب اقتطاعها من اصل مسرحياته. وبذلك يقول ج.ب. تنيسون (ان المسرحية محكمة الحبكة هي المسرحية التي يعمل فيها كل جزء على تطوير التعقيدات نحو الحبكة) وكذلك يؤكد (ان الحبكة هي نتيجة تفاعل الشخصيات ولا يمكن للحظة لا حياة فيها ان تجعل الشخصيات تتحرك).

وقد عانت المسرحية المحلية من هذه النقطة حتى معظم المسرحيات المحلية مهلهلة الحبكة في احسن ظروفها ويمكن لاي فرد منا أن يقتطع اي جزء من المسرحية دون التأثير على باقي الاجزاء... ولا نطرح هنا نموذجا ما فان معظم المسرحيات تتشابه في هذا النقص ويمكن للناقد ان يستلم اي نص ليدرك تماما فقدانه الحبكة المسرحية.

ان هذه الظواهر على تعدديتها شكلت الجو العام للكتابة المسرحية المحلية فتأصلت ازمة متفاقمة للمسرح المحلي نتيجة غياب النص المحلي وعدم تطوره وتفاعله او ايجاد لغته ورموزه كما فعل الشعراء في شعرهم او الابداعات الاخرى. وظل المسرح يعاني لا من غياب الكاتب والمسرحية فقط انما من عدم مواصلة الكثير من التجارب والتي يمكن ان تتطور من خلال الدراية والاطلاع وخوض تجارب متعددة ويبقى أحمد راشد ثاني في هذا الاتجاه هو الوحيد تقريبا الذي يواصل كتاباته المسرحية كهم اساسي له. محاولا استجماع ادواته ككاتب وطرحها بشكل واع ومتواصل.. رغم انني قد لا أتفق معه في بعض ما يطرحه. او قد تكون هذه الادوات لم تستكمل عنده بعد. ولا زلت اعتقد ان ملكته الشعرية قد تكون عاملا مساعدا له في خوض تجربته المسرحية رغم انه لم يكتب مسرحية شعرية لحد الآن

ويمكن العودة الى القسم الذي نتناول به اعماله لنتبين بوضوح تجربته في الكتابة المسرحية والتي قد تبتعد بأشكال متعددة عن معظم الاشكاليات وان لم تكن تخلو منها.

الهوامش :

1) راجع علي مزاحم عباس ـ ازمة النص المسرحي / الموسوعة المسرحية 173 / دائرة الشؤون الثقافية والنشر / بغداد / 1986

2) راجع د / عبدالخالق عبدالله ـ المواطن في دولة الامارات / مخطوطة تحت الطبع ـ ـ بيروت ـ 1988.

3) راجع علي مزاحم عباس ـ نفس المصدر السابق

4) راجع د. عبدالخالق عبدالله ـ نفس المصدر السابق

5) راجع عبدالاله عبدالقادر ـ تاريخ الحركة المسرحية في دولة الامارات ـ مدخل توثيقي 1960 ـ 1986 دار الفارابي ـ بيروت ـ 1988.

6) راجع عبدالاله عبدالقادر ـ نفس المصدر السابق.

7) راجع عبدالاله عبدالقادر ـ نفس المصدر السابق.

8) راجع د. حياة جاسم محمد ـ الدراما التجريبية في مصر / 1960 ـ 1970 / منشورات دار الآداب ـ بيروت ـ نيسان 1983

9) راجع د. عبدالخالق عبدالله ـ نفس المصدر السابق.

10) راجع روجر «م» بسفيلد (الابن) ـ فن الكاتب المسرحي ـ ترجمة دريني خشبة ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر / القاهرة / 1978

11) راجع روجر «م» بسفيلد (الابن) ـ نفس المصدر السابق.

12) راجع روجر «م» بسفيلد (الابن) ـ نفس المصدر السابق.

13) راجع مارجو دي بولتون ـ تشريح المسرحية ـ ترجمة دريني خشبة ـ سلسلة الف كتاب القاهرة / 1962.

14) راجع كراهام هاف ـ الاسلوب والاسلوبية ترجمة كاظم سعد الدين / منشورات آفاق عربية / بغداد / كانون الثاني / 1985

15) راجع روجر «م» بسفيلد (الابن) ـ نفس المصدر السابق.

16) راجع روجر «م» بسفيلد (الابن) ـ نفس المصدر السابق.

17) راجع عبدالاله عبدالقادر ـ المسرح في الامارات ـ رؤية نقدية / دبي / 1985.

18) Tennyson, G.B- An Int roduction to Drama Hall
Rinchart and Winston, INC, New Yourk, 1967
ترجمة غاليه جبر / سوريا / 1985.

نصوص المسرحيات المحلية التي تمت قراءتها، وقد حرصت ان تكون قد كتبت ما بين 1980 ـ 1987 م....

1) مسرحية بلا عنوان	تأليف	أحمد بو سالم
2) مسرحية الصراخ	تأليف	أحمد راشد ثاني
3) مسرحية الارض بتتكلم اوردو	تأليف	أحمد راشد ثاني
4) مسرحية للأرض سؤال	تأليف	احمد راشد ثاني
5) مسرحية إلعب.. وقول الستر	تأليف	أحمد راشد ثاني
6) مسرحية قفص مدغشقر	تأليف	أحمد راشد ثاني
7) مسرحية غلط × غلط	تأليف	سليمان الجاسم
8) مسرحية سبعة ـ صفر	تأليف	سليمان الجاسم
9) مسرحية غشمره	تأليف	ظاعن جمعة
10) مسرحية سر الكنز	تأليف	ظاعن جمعة
11) مسرحية السيد ب	تأليف	عبدالرحمن الصالح
12) مسرحية دوائر الخرس	اعداد	عبدالرحمن الصالح
13) مسرحية الخوف	تأليف	عبيد الجرمن
14) مسرحية مجانين.. ولكن!	تأليف	عبيد الجرمن
15) مسرحية اغنياء... ولكن!	تأليف	عمر عبيد غباش
16) مسرحية التوبة هالمرة	تأليف	عيسى لوتاه
17) مسرحية المخدوع	تأليف	عيسى لوتاه
18) مسرحية البوم	اعداد	ماجد بوشليبي
19) مسرحية الميدور	تأليف	ماجد بوشليبي
20) مسرحية السلطان	تأليف	ناصر النعيمي

القضايا الاجتماعية والفكرية في المسرح القطري

الدكتور: محمد عبد الرحيم كافود

تمهيد :

مما لا شك فيه أن الأعمال الأدبية ـ غالبا ـ هي موقف أو وجهة نظر الفنان أو المبدع تجاه الحياة أو المجتمع الذي يعيش فيه. ولعل فن المسرح وفن القصة هما أكثر الفنون ارتباطا بالحياة والواقع. ولا سيما في حياتنا المعاصرة وأريد في هذا البحث أن أناقش بشيء من الايجاز قضية مدى مصداقية العمل الأدبي في تعبيره عن الواقع ودقته في هذا التعبير.. أو مدى الرؤية (الذاتية) و (الجمعية) الى القضية الاجتماعية التي يطرحها هذا العمل. وهل العمل الأدبي وثيقة علمية تقوم على الملاحظة الموضوعية المباشرة؟ بحيث أن الكاتب يقدم صورة حقيقية وموضوعية لحياة الشخصية التي يتناولها. ربما تكون الاجابة على مثل هذه التساؤلات موضع خلاف بين النقاد والأدباء... حسب نظرتهم الى مفهوم العمل الفني ووظيفته... أو نوعية العمل الأدبي الذي يعبر عن هذه القضية.

وهناك ملاحظة أو قضية أخرى ربما نثيرها في صورة تساؤل وهي ما مدى التفاعل بين الواقع الخارجي (الفيزيائي) وبين الواقع النفسي أو التجربة التي يعيشها المبدع. أو الرؤية الفكرية والموقف الذي يتخذه الفنان من الواقع الخارجي المحيط به؟. لقد تناول الدكتور عز الدين اسماعيل موضوع العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع [1]. واستطيع القول إن ذلك يمكن ان نطبقه على موضوعنا هذا وهو أن التجربة الادبية في المسرحية تتشكل في اطار من التفاعل بين عنصرين أساسيين تمدهما مجموعة من المعطيات الثقافية، والاجتماعية والقيم التراثية. وأعني بهذين العنصرين : أحدهما الواقع الخارجي بكل ما

يشكله من أبعاد الصراع والتناقضات. والاختلاف أو الاتلاف والمحافظة أو التغيير.

أما العنصر الآخر : فهو البعد الفكري أو الرؤية الفكرية أو الموقف الذاتي للمبدع الذي من خلاله يطرح القضية. ان هذين العنصرين بملابساتهما المختلفة، ونتيجة للتفاعل تنبثق التجربة الأدبية.. وهذه التجربة تتفاوت من شخص لآخر في حظها بين (الذاتية) و (الموضوعية). وبين الاستغراق الصريح في الواقع أو محاولة الشفافية والتجريد من هذا الواقع. كما أن هذه التجربة قد تكون تجربة عادية تلتقط مظاهر الواقع ومشاكله اليومية بصورة قريبة، وتبرزها أو تعكسها كما هي عليه. وهذا ما سوف نجده عند بعض كتاب المسرح في (قطر) خاصة في بداية الكتابات المسرحية من خلال تناولهم للقضايا الاجتماعية، أو قضايا الأسرة، وفيما اعتقد فان هذا النوع من الأعمال الأدبية أو المسرحية يمكننا أن نطلق عليه من باب التجاوز مصطلح التجربة بمفهومها الدقيق حسبما أشرنا اليه سابقا.. واذا كان البعض يرى أن العمل المسرحي تتضاءل فيه التجربة (الذاتية) المنبثقة من تفاعل ذاتي داخلي بالواقع الخارجي، حيث تطغى (الموضوعية) والبعد الفكري على الجانب العاطفي في تصوير الموقف الا أننا مع ذلك نجد أن الموقف الذي يتبناه الكاتب تجاه الحدث أو الموضوع يستدعي وجود رؤية معينة يطرحها الكاتب. وهذه الرؤية لا بد أن تكون محصلة معايشة وتفاعل وصراع بين الكاتب ومحيطه. ومن ثم اتخاذ موقف معين، بيد أن هناك فرقا بين الموقف السلوكي الذي يتخذه الانسان في الحياة، وبين الموقف الفني في العمل المسرحي.

وكما يقول الدكتور غنيمي هلال : فان المرء في الحياة العملية يجابه الواقع بسلوك ايجابي مباشر يحقق فيه ذاته في صلاتها المتعددة مع الآخرين وبواسطتهم.... وأما الكاتب فلا يتطلب منه بحال أن ينقل هذا الموقف كما هو الى الأدب، لأنه في هذه الحالة لا يكون كاتبا. وعليه أن يختار من بين الأحداث والأشخاص، بحيث يوحي عمله بما يريد دون ضرورة تقيده بتصريح مباشر... [4]. ولعل هذا ما يدعونا الى القول ان التناول السطحي للقضايا أو الموضوعات والمشاكل الاجتماعية والتعبير عنها بصورة مباشرة يرجع الى أن الكاتب لم يستطع أن يعايش التجربة معايشة فنية، بحيث يخرج بها عن اطارها الواقعي التقريري الى واقع فني تمتزج فيه مقومات العمل الفني الذي يبعده عن

الاستجابة وترديد ما يفرزه الواقع بصوره التقريرية، فالعمل المسرحي انتقاء وتلميح واثارة وصراع وتوتر وتركيز وموقف... ومن هنا نقول : ان مثل هذه الأعمال تتضاءل فيها التجربة وربما تفتقد الموقف الفني الى جانب الرؤية الفكرية التي تجعل من الكاتب صاحب موقف فكري تصطبغ به اعماله مهما تعددت هذه الاعمال وتنوعت. على اية حال هذا النوع من التجارب تتسم بأنها تجارب ناقصة، لأن الكاتب هنا اقتصر دوره على نقل الواقع أو الجمع بين مجموعة من المشاكل او القضايا في اطار حوار مسرحي.

وكما يقول (أريك بنتلي) : «غير أن التقليد البسيط لن يهيئ لنا عقدة بل إن الهوة بين الحياة كما هي في خامها، وبين الحياة كما هي في حكايات أساطير الدراما، هوة عميقة نكاد لا نصدق ان الوصل عبرها ممكن..[1]».

ولكن الى جانب ذلك نجد هناك التجارب النموذجية، أو التجارب المسرحية التي تتسم بالنضج وعمق المعالجة للقضية التي يطرحها الكاتب. وفي هذا النوع من المسرحيات يستطيع ان يخلق من المادة الأولية التي يقتبسها من الواقع عملا فنيا حيا، فيه الجدة وفيه الغرابة، بفضل ما يخلعه عليه من خيال شفاف، وبالايحاء والتلميح والتركيز. فالكاتب هنا بوسائله الفنية المتعددة يستطيع ان يخلق عالما جديدا فيه الاثارة والمتعة والمفاجأة وفيه الصراع، وفيه المواقف.. وفيه الترابط القوي والدقيق بين الأحداث والأفكار التي تدور في العمل المسرحي. وهذه الأمور لا يمكن ان تتوافر في العمل الفني اذا اعتمد على نقل الواقع وتصويره بتلقائية، أو نقله حرفيا، ولذلك فان التجربة الفنية المقصودة هي تلك التجربة التي تهضم المادة الأولية أو الواقع الخارجي. فتذيب وتمحو ثم تخلق ـ بعد ذلك ـ واقعا جديدا تتضح من خلاله رؤية المؤلف وموقفه تجاه الواقع الخارجي. وقبل كل ذلك لا بد أن نقول ان هذا الخلق الجديد أو العمل الابداعي بصفة عامة يقترن به الجمال الى جانب الهدف او تصوير الحقيقة.. ومهما اختلفت الآراء والمذاهب، وتفاوتت المواقف حول وظيفة العمل الفني وغايته فان الجميع ـ على وجه التقريب ـ يؤكدون على أهمية الجانب الجمالي في العمل الفني، لأنه عنصر هام في أي عمل فني، ولذلك نجد البعض قد يتجاوز ويجافي الواقع في سبيل تحقيق الناحية الجمالية في العمل الابداعي.

واذا توقفنا عند المسرحيات الاجتماعية، فاننا لا نستطيع ان نقفز على هذا

التمازج الحضاري والتغير الاجتماعي السريع الذي شهدته المجتمعات العربية في منطقة الخليج، واثر ذلك كله في حدوث هزات عنيفة في البنية الاجتماعية لهذه المجتمعات، وما تركه كل هذا من صدى في الاعمال الفنية والأدبية بصفة عامة وفي مجال المسرح والقصة على وجه الخصوص، فقد انعكست هذه التغيرات وهذه الصراعات والتناقضات الاجتماعية في القيم والعادات والتقاليد الموروثة والوافدة في الكثير من الأعمال الأدبية، فعملية التحدي والمواجهة قوية وحادة. وبطبيعة الحال فان المادة الدرامية (الخام) تصبح هنا جاهزة، بل قد تفرض نفسها على الكثير من الكتاب وخاصة في مجال المسرح. فحركة التغيير وما يصحبها من صراع اجتماعي وفكري ونفسي، لا بد ان ينعكس بدوره في الأعمال (الدرامية). ومن هنا يصبح المسرح وسيلة هامة في رصد حركة التغيير هذه وما يصحبها من مشاكل وما تبرزه من قضايا اجتماعية أو فكرية أو سياسية. كما تصبح النزعة في رصد هذه القضايا والمشاكل مرتبطة عند الكثيرين من الكتاب برؤية واقعية حرفية ـ كما أشرنا من قبل ـ وتصبح القضايا أو المشاكل البارزة على السطح هي أهم الموضوعات التي تجتذب كتاب المسرح في بداية ظهور الحركة المسرحية في (قطر). واذا كان بحثنا هذا يركز على قضايا المسرح القطري اي في محاولة رصد المضمون الفكري والموضوعات التي تدور حولها هذه المسرحيات فانني هنا لا بد وأن اشير الى أمرين قبل ان نبدأ في تحليل بعض هذه النصوص : أولهما أنني قد اضطر الى تناول بعض النصوص المسرحية التي لا ترقى الى المستوى الفني المطلوب في العمل الفني، ولكننا قد نتجاوز ذلك لكي نستطيع رصد هموم المسرح وقضاياه منذ بداياته، لأن مثل هذه النصوص تمثل بدايات المسرح (القطري)، وهي لا شك خير شاهد على رصد حركة التغيير وما يصحبها من توتر وقلق وتناقضات في البناء الاجتماعي، لأن التجربة المسرحية هي صورة للواقع الاجتماعي مهما كان المستوى الفني لهذه النصوص.

أما الامر الآخر : فهو أنني رغم قناعتي بأن بعض هذه النصوص قد لا يخضع او لا يصمد أمام المقاييس الفنية ـ الا انني ـ مع ذلك ـ ستكون لي وقفات أناقش من خلالها الجانب الفني او البناء (الدرامي) للنص. وقبل أن نتناول هذه النماذج لا بد من الاشارة هنا الى ان التجربة المسرحية (في قطر) ـ كما أشرنا ـ في بداية الطريق وطبيعي اننا لا نطمع في ان تكون هذه التجارب المتواضعة

صورة دقيقة لتغييرات الواقع ــ السريع ــ ومواكبته، واذا أضفنا الى ذلك ان العديد من النصوص المسرحية ــ هي في الغالب ــ مقتبسة أو معدة عن نصوص مسرحية عربية أو أجنبية. وبطبيعة الحال فان النص المعد يظل ــ الى حد ما ــ بعيدا عن الاستغراق في الواقع الذي نريد اسقاطه عليه او تمثله. ومن خلال استقرائي لمعظم النصوص المسرحية التي تم عرضها منذ ظهور النص المسرحي المكتوب، وجدت ان هناك ثلاثة محاور رئيسية تدور حولها معظم هذه النصوص هي : ــ

1 ــ قضايا التغيير، وما يصحبها من صراع وتناقضات بين القيم والعادات والتقاليد السائدة، وبين نزعة التغيير وما يصحبها من قيم وسلوكيات طارئة. وتصبح الهوة الثقافية، وتفاوت المواقف بين جيل الآباء المحافظ وجيل الابناء المتحمس والمتعطش الى التغيير ومواكبة الحياة المعاصرة أهم القضايا التي تشكل المادة (الدرامية) لموضوع المسرحية.

2 ــ المحور الثاني : هو قضايا الأسرة وما ينجم عنها من مشاكل من خلال علاقات الافراد بعضهم ببعض.: ويندرج تحت ذلك تعدد الزوجات وغلاء المهور. وانحراف الآباء

3 ــ المحور الثالث : القضايا الفكرية وتشمل الواقع والرؤية القومية. والبحث عن واقع أفضل.

حركة التغيير وصراع التقاليد

لعل أهم قضية شغلت كتاب المسرح والقصة في المنطقة هي قضية التغيير والصراع بين القديم والجديد، فالتغير الاجتماعي السريع كان نتيجة طبيعية للتغير الاقتصادي المفاجىء الناتج عن تدفق النفط في المنطقة، وما صحبه من تحسن مستوى المعيشة لدى نسبة كبيرة من السكان، او الثراء السريع لدى البعض فمثل هذه المعطيات ولدت لدى الشباب أو الجيل الجديد رغبة قوية في التغيير وتقبل أنماط جديدة في الحياة والسلوكيات نتيجة لمؤثرات ثقافية واجتماعية وافدة وفي الوقت نفسه نجد أن جيل الآباء الذين نشأوا وتربوا في أحضان حياة اجتماعية محافظة تسودها عادات وتقاليد وقيم تمتد بجذورها الى مجتمع عربي اسلامي محافظ ترفض الكثير من القيم والسلوكيات الوافدة..

وبعد نمو التعليم وتطوره وبفضل التواصل الثقافي والفكري بين المجتمعات الخليجية والمجتمعات الأخرى، أصبحت الهوة الثقافية تشكل بعدا آخر في صراع التغيير بين الجيلين.. هذا الاشكال كان موضوعا لمجموعة من المسرحيات، تناولها البعض تناولا مباشرا، في حين أشار اليها غيرهم اشارات عابرة. ولعل مسرحية (أم الزين) لعبد الرحمن المناعي كانت أهم المسرحيات التي تمثل هذا الاتجاه في محاولة من الكاتب تصوير تلك النقلة الحضارية من مجتمع الغوص والصيد إلى مجتمع النفط، وما صحبه من تغييرات اجتماعية ونفسية نتيجة الطفرة الاقتصادية المفاجئة. فالمشكلة التي يرصدها الكاتب في مسرحية أم الزين هي كيف أن الروح المادية قد غيرت نفسية الناس، وأصبح الطمع والجشع والتكالب على المادة يمثل سلوكيات الناس. بعد ان كان الوفاء، والتكاتف، والتعاون هي القيم السائدة في مجتمع الغوص والصيد، ومن ثم يصبح صراع القيم والسلوكيات هو الخط الدرامي في هذه المسرحية. فالتغيير المادي والتطور الاقتصادي قد صحبه تغير في أخلاقيات الناس، حيث أننا نجد شخصية أبي راشد (النوخذة) وما تمثله من مفارقات وتناقضات في سلوكياتها صورة لهذا التحول والتغيير ففي عهد الغوص والصيد نرى (أبا راشد) تتمثل فيه تلك القيم والمثل العليا كالوفاء والعطف حين يعطف على (حمد) و (شريفة) بعد ان توفى والدهما في الغوص فتبناهما وأخذ ينفق عليهما مثل أبنائه، كما أنه كان يعطف على ذلك الرجل البائس (سالم الدكل) الذي فقد ذراعه في البحر وأصبح عاجزا عن العمل فقام (أبو راشد) بالانفاق عليه. ولكن عندما تتغير الحياة ويذهب عهد البحر والغوص ويجيء عهد النفط نجد أن هذه الاخلاقيات قد تغيرت في (أبي راشد) الذي هو رمز للمجتمع ككل ـ حيث نجده يبعد (حمد) ويطلب منه مبلغا كبيرا من المال لكي يزوجه من ابنته (أم الزين) وبعد خروج (حمد) للبحث عن المال نجده يزوج ابنته من رجل ثري طاعن في السن قد دفع له من المال ما يرضي شهوته. ولا شك ان بيع (أم الزين) او تزويجها من هذا الرجل الثري انما هو رمز لبيع القيم في سبيل المادة. ومن هنا تتضح النظرة المادية التي سيطرت على هذا الرجل فضحى بابنته في سبيل المادة.

أما المفارقة الثانية التي ترمز الى التغيير وتقهقر الماضي أمام وقع الحياة الجديدة فيتمثل في خروج (سالم الدكل) من عشته القديمة وتركها بعد أن أحس انه غير مرغوب فيه عند (أبي راشد) وأخذ يعتمد في قوته على بيت (أبي

راشد) وكان خروجه اعلانا عن هذا التغيير. (مبارك : حتى انت يا سالم تميت نص عمرك ابهالعشه لا تكلم حد ولا تسمع حد حتى انته رحت، عيل من بقى؟ صح ان الدنيا ادور بسرعه.)[1].

وقضية الانتماء للماضي والتمسك به تشكل الموقف الفكري للمناعي في هذه المسرحية ولعل هذا المنحى وحماسه لتأكيد الماضي، بقيمه وتقاليده هو الذي دفعه الى عرض أفكاره بأسلوب خطابي مباشر (صح ان الدنيا تغيرت لكن الا اللي ينسى ماضيه ماله حاضر.. زمان البحر بيتم نحازى ابه اليهال في ليالي الشتاء الطويلة... نص عمرنا يا أحمد شلون ننساه ..)[5].

ويتخذ المؤلف من مشكلة التعارض الذي يتمثل في سلوكيات بعض النماذج البشرية في المسرحية منطلقا لتشكيل الخط الدرامي في ادارة الصراع بين الماضي والمستقبل، حيث نجد شخصية (مبارك وحمد وأم الزين) تتجسد عندها دائما مخاوف التغيير، خاصة ما يمس القيم والتقاليد، ولذلك تحاول هذه النماذج من خلال حوارها وتصرفاتها التأكيد على تمسكها بتلك القيم والعادات وظلت هذه الشخصيات في بنائها تمثل الجانب القاتم المتخوف من صدمة المستقبل، وما يحمله من رياح التغيير التي سوف تغير كل شيء في حياتهم. «أحمد : الشيء لين تغير لازم ايغير أشياء وياه..»[6].

ويأتي سقوط العشه ــ رمز الماضي ــ بداية لتقهقر الماضي وتغير الواقع. فتداعي العشه هنا رمز لزوال القيم والعادات التي كانت سائدة. «مبارك : حتى هالعشه التي شهدت حياة طويله تمت ميوده[7] روحها لين راح راعيها ويوما قفا تلايمت ..)[8].

والمسرحية رغم الطابع الاستعراضي الذي يصور اشكالية الصدام والتوتر عند بداية التقاء حضارتين بكل ما تحملانه من قيم وتقاليد وأبعاد في رؤياها الفكرية والاجتماعية ــ الا ان الطابع الاستعراضي يمتزج ببعض المواقف والأحداث (الميلودرامية) كغرق (راشد) في البحر عندما تحطمت سفينتهم بسبب الامواج العاتية. وكذلك مأساة (حمد) وهو يعود بعد فراق طويل ليشهد ان فتاة احلامه (أم الزين) قد تزوجت من رجل آخر. ثم ان الموال الحزين الذي يتخلل بعض فصول المسرحية يضفي عليها المزيد من جو الحزن والكآبة التي لا شك انها تشكل أبعاد الموقف الذي يريد أن يرسمه (المناعي) بنظرته المنحازة للماضي،

ولكن مع ذلك نجد أن البناء (الدرامي) في المسرحية يتسم بشيء من الضعف والفتور في الحوار. ويرجع الى افتقاره للنظرة التحليلية التي تبنى عليها المواقف، فالشخصيات في الغالب ليست لها ابعاد، أو تفتقر الى الرؤية الفكرية التي تستند اليها في موأقفها عندما تتقابل بالمواقف المناقضة لها ومن هنا أصبح أسلوب البناء للشخصية يقوم على رسم المظهر الخارجي المسطح. ومن هنا كان اعتماد (المناعي) على الممارسة الواقعية لتجسيد المواقف كموقف (ابي راشد) ـ بروحه المادية ـ وتنكره (لحمد) بعدم الموافقة على زواجه من (أم الزين) أو خروج سالم الدكل او سقوط العشة اعلانا بانتهاء الماضي.. الخ. ولربما يأتي بعد آخر يشير اليه المؤلف بلمحة عابرة ـ وهو بروز الروح الطبقية نتيجة للتغيرات الاقتصادية، حين نجد من خلال الحوار الذي يدور بين (ابي راشد) و (شريفة) شقيقة (حمد) أن (ابا راشد) يبرر موقفه وهو عدم زواج (أم الزين) من (حمد) على أساس انه لا بد أن يبحث لنفسه عن الفتاة التي تناسبه. «بو راشد : حمد ولدي وانا اللي بداور له على البنت اللي قده. شريفة : وفيه بنات على قده، وبنات مب على قده، الله يا عمي»[9].

ان الحبكة المسرحية عند المناعي تقوم على أساس التعارض بين الماضي والمستقبل، ولكن كما أشرنا فان هذا الصراع ـ غالبا ـ ما يقوم على هاجس التغيير، حيث أنه لا توجد النماذج التي تتبنى تلك الرؤية أو تسعى لتأكيدها اذا استثنينا تصرفات (ابي راشد) ومواقفه التي أشرنا اليها ... أما باقي الشخصيات فان تصرفاتها، وسلوكياتها، وحوارها يوحي بشيء من الحذر والتوتر تجاه المستقبل. وتبدي محاولتها وتشبثها بقيم الماضي كما هو الحال بالنسبة لشخصية (مبارك ـ وأم الزين ـ وشريفة). أما نزعة التجديد والتغيير كموقف فكري فلا توجد الشخصية التي تحمل هذه الرؤية وتتبناها. اللهم الا ما ردده الكاتب على لسان (أحمد) وهي شخصية ثانوية في المسرحية من فرحته وسعادته بهذا التغيير.

واذا كانت مسرحية (أم الزين) للمناعي تمثل تجربته الأولى في الكتابة للمسرح كما أنها أول مسرحية ـ في قطر ـ تعرض لقضية التغيير واشكالية الصراع بين الماضي والحاضر، فمما لا شك فيه اننا لا نطمع في وجود النضج الفني، او تبلور الموقف الفكري الواضح تجاه قضية التغيير. على أننا سوف نلاحظ تطورا ملحوظا في البناء الفني، والموقف الفكري لدى (عبدالرحمن

المناعي) في مسرحياته الأخيرة مثل (يا ليل يا ليل) و (هالشكل يا زعفران) وغيرهما مما سوف نعرض له فيما بعد.

نستطيع القول إن قضية التغيير وصراع الأجيال، ووضوح الهوة الثقافية بين تفكير الآباء والأبناء قد تطرق اليه العديد من المسرحيات، باعتبار انها قضية فرضت نفسها على واقع الحياة في المجتمعات الخليجية بسبب سرعة التغيير. وهو ما نلاحظه في اكثر الأعمال المسرحية في منطقة الخليج العربي. مثل مسرحية (تقاليد) لصقر الرشود. ومسرحية (ناس وناس) لحسين الصالح، وغيرهما[31]. فالكتاب قد شغلتهم قضية التغيير وما صحبها من روح التوتر والقلق والتناقضات وأصبحت المادة (الدرامية) شبه جاهزة لتناول مثل هذه القضية.

والحقيقة ان الموقف عند المناعي في مسرحية (أم الزين) قد تمحور في قضية التغيير والصراع بين الماضي والمستقبل في اطار هاجس الخوف من التغيير.

ولم يتبلور الصراع بصورة قوية كقوى متعارضة تمثله شخصيات معينة. مستندا الى فلسفة أو موقف فكري، بحيث يحصل نوع من الصدام الدرامي بين المواقف. وبطبيعة الحال يرجع ذلك الى أن المسرحية ـ كما أشرنا ـ تمثل بداية لمرحلة التغيير، والتحولات في بنية المجتمع ولم يكن في مثل هذه الفترة قد نشأ جيل جديد تشرب الثقافة الجديدة. لكي تصبح هناك هوة ثقافية أو اختلاف واضح في اسلوب التفكير بين جيل الآباء وجيل الشباب حتى يصير التفاوت الثقافي منطلقا أو اساسا للتناقض والتعارض في أسلوب التفكير والسلوكيات. من هنا وجدنا ان شخصيات (المناعي) في مسرحيته تتسم بشيء من التذبذب في صياغة اسلوب أو عدم وضوح التوجهات او المواقف التي استند اليها. وربما تتضح قضية الصراع بين القديم والحديث عندما يطفو على السطح نموذج الشاب المثقف من الجيل الجديد، الذي يختلف في اسلوب تفكيره عن الجيل السابق. او ما يعرف بصراع الاجيال، فجيل الابناء قد تأثر بالثقافة الحديثة، وحصل الكثيرون منهم على أعلى الشهادات الجامعية. واختلطوا بالمجتمعات المختلفة في عاداتها وتقاليدها، وأساليب حياتها. وبطبيعة الحال فان نظرتهم الى الواقع الذي يعيشه جيل الآباء الذي لا زال يتمسك بعاداته

وقيمه، وأسلوبه في الحياة التي اعتادها مختلفة تمام الاختلاف من هنا بدأت صورة الصراع او المفارقات تشكل جانبا مهما في حياة المجتمع وبنيته. وفي أسلوب التفاعل حتى بين أفراد الأسرة الواحدة، وتصبح قضية الصراع شبه (ممسرحة) على أرض الواقع. ومن هنا وجدنا العديد من المسرحيات والقصص التي تعالج قضية الصراع أو التناقضات بين الجيلين، وتتضح الهوة الثقافية ليس بين مجتمع ومجتمع فحسب، بل في المجتمع الواحد نتيجة للنقلة السريعة التي عاشتها المنطقة، ففي مسرحية من (فوق هالله هالله) لمحمد مبارك العلي وهي مأخوذة عن مسرحية (البيت العتيق) لمحمود ذياب ـ تتضح صورة الصراع بين الجيلين حين نجد (أحمد) الابن المثقف الذي درس الهندسة، وعاد بعدها الى وطنه وأصبح مهندسا له مكانته المرموقة في مجتمعه. نجده بعدها يحاول تغيير الكثير من أساليب حياته محاولا من خلال ذلك التأثير على أسرته لتغيير أسلوب حياتها، خاصة بعد محاولته الزواج من فتاة تنتمي الى أسرة ثرية، فهو لكي يجاري تلك الاسرة لا بد أن يظهر امامها بالمظهر الذي تعيشه تلك الطبقة. من هنا يبدأ في تزييف الكثير من الحقائق، محاولا أن يفرض هذا التوجه على أفراد أسرته حتى لا ينكشف أمره أمام اسرة خطيبته. فيقرر نقل اسرته من بيتها المتواضع في تلك المنطقة الشعبية القديمة الى منطقة راقية حيث يستأجر بيتا وينقلها اليه، بينما يوافق الأب على مضض ويخضع للأمر الواقع « الأب : الله يا أم أحمد نسيتي البيت اللي قضيتي عمرج فيه، واللي ربيتي فيه عيالج، لكن تبين الصج .. أنا مب مرتاح.. »[11] وتبدو الأسرة ـ غالبا ـ في الظاهر أنها متقبلة للتغيير ولأسلوب الحياة الجديدة في حين أن معظم أفرادها، وخاصة الأب والابن الاكبر علي ـ وهو (عامل) لم يكمل تعليمه لم يستطع كل منهما ان يتكيف مع هذا التغيير، حيث نجد (علي) يمثل عدم التقبل، والتمرد والقلق، ورفض الواقع الجديد. «علي : احنا هناك في بيتنا عزيزين عند هل فريج والحين احنا هنا يعدونه في الفريج همج، ويحسبونه ما نفهم شيء،.. الله يا يبه انت ما تحس باللي أحسه أنا، ما تحس بالحرج، يوم ما يقابلك واحد من هاذلين اللي شايفين نفوسهم ما فوقهم فوق. شلى حشرنا معهم[12].

ونجد الأب هو الآخر اكثر تبرما بهذا التغيير ويعيش حياة كلها توتر وقلق وصراع نفسي ولكنه لا يستطيع مواجهة هذا الواقع : «الأب : وشتبين أقول يا أم أحمد قولي لي .. تبغين أترجاهم حتى يحترموني .. يوم كنت قوي.. كنت

اخدمهم واوفر لهم كل ما يبغونه والحين يوم صرت في احر عمري، شافوا أني ما أنفعهم.. وصرت مثل اللعبة بين أيديهم :. واحد يشتمني، واحد يعاقبني، واحد يحاسبني والآخر يشيلني من بيتي اللي عايش فيه .. ليش؟ لأنه مهندس ويستحي يعيش في بيتنا ذاك..»[13].

ويتصاعد الموقف (الدرامي) حين يقرر الابن المثقف رفع صورة الأب من صدر الصالة، ويضع مكانها منظرا طبيعيا. في حين نجد نبرة الحزن والألم والاستسلام من قبل الأب وهو يستجيب لاقتراح الابن بوضع المنظر مكان الصورة «الأب : شو اللي تبيه يا أحمد.. تبي الصج عكسي مب لازم يكون اهني، لانه عكس عتيج.. وثانيا عكس ناطور من نواطير السوق الاولين..»[14].

ولا شك ان الرمز هنا ــ على الرغم من أنه لا يرقى الى مفهوم الرمز الفني يدل دلالة واضحة على رفض الماضي والدعوة الى تغييره، واستبداله بنظام جديد. ولكن مع ذلك نجد أن المسرحية تفتقر الى أسلوب المواجهة والاحتكاك الذي يذكي الصراع (الدرامي). فعلى الرغم من الرفض واختلاف المواقف، والتردد الذي تعيشه بعض الشخصيات الا ان المؤلف لم يستطع تصعيد الصراع ومحاولة الدفع به إلى حد المواجهة بين تلك النماذج التي شكلها. فبناء الشخصيات المسرحية المتناقضة وحده لا يكفي بل لا بد أن يتحول التناقض في المواقف الى ردة فعل ومواجهة بين تلك الشخصيات يلمسه المشاهد في صورة حية على خشبة المسرح أو كما يقول أريك بنتلي : «لقد نشأنا على الاعتقاد بأن ما يهمنا في الحياة على المسرح هو شخصية الافراد المختلفين، ولكن هناك عاملا قد يشدنا بفتنة أعمق هو رؤية تواصل أكفا، وبالتالي علاقات أكفا بالآخرين، مما نجد في الحياة. هكذا تكون العلاقة في المجابهات الحقيقية..»[15].

هكذا نلاحظ في نهاية الفصل الثالث اي في نهاية المسرحية ان الصراع والتوتر الذي تجسد في عدم اقتناع الأب ورفضه العيش في البيت الجديد وقراره بالعودة الى منزله القديم. ظل مع ذلك لا يستطيع او لا يريد مواجهة الابن (أحمد) وانما هو يحتج ويتوعد عندما يجلس مع زوجته، أو بيته وبين نفسه «الأب : ولكن أنا ابغي اعرف ليش شالني من بيتي اللي بنيته بنفسي وبعرق جبيني .. ليش عكر حياتنا .. كله علشان زوجته هالبلهاء..»[16].

وهنا يبدأ خط المواجهة بين موقف الأب الذي يحاول ان يسترد مركزه كأب له السلطة وله الحق في أن يتخذ القرار بما يتمشى مع رؤيته في المحافظة وبين موقف الابن المثقف (أحمد) الذي بدأ يفقد حماسه للتغيير الذي كان ينشده خاصة بعد خيبة أمله في خطيبته التي اكتشف انه قد خدع بها فهي فتاة بلهاء، ومتأخرة في دراستها، وتتسم بالغباء والعبط، ولذلك قرر ان ينفصل عنها. من هنا يبدأ الخط التراجعي حيث يضعف موقف الابن المثقف الذي يسعى الى التغيير، ويقوى موقف الأب الذي يتشبث بالقديم، بل إن ردود الفعل عند رموز النظام القديم متمثلة في الأب والابن الاكبر (علي) والأم بدأت تتخذ موقفا اكثر صلابة في وجه التغيير الذي كان يسعى له الأبناء المثقفون.

ان رؤية المؤلف وموقفه من اشكالية تغير القيم، رؤية غير واضحة حتى من خلال ادارة الصراع، حيث لم يتضح الموقف الذي يريده او يهدف اليه. وان كنا نستنتج إن المؤلف قد حاول ان يرسم صورة التراجع في موقف شخصياته التي كانت تسعى للتغيير. وفي الوقت نفسه كانت مواقف النماذج المحافظة في شخصياته دائما تنظر الى سلوكيات النماذج الأخرى وتصرفاتها على أنها زيف وخداع، وأن حب المظاهر قد يدفعها الى تزييف الحقائق، فالأخ الأكبر (علي) غير المثقف نجده دائما يصف أخاه (أحمد) الذي اوتي حظا من الثقافة بأن حياته زيف وخداع «علي : انا ما أسوي اللي سواه.. أنا ما أنكر حقيقتي وذاتي، أو أزيفها[17] بل اننا نجد علياً يصف حياة الأسرة ونمط سلوكها بعد انتقالها الى مسكنها الجديد بأنه زيف وخداع، وحب للمظاهر. «علي : كل الذي تقوله عن هذا البيت والمنطقة.. كله مزيف تبي تعرف الحقيقه، اكشف غطا هالكرسي اللي جدامك[18] شوف مب[19] هو الكرسي اللي تيلس عليه[20] يوم تيينا[21] في بيتنا القديم.. »[22].

والحقيقة ان الكاتب ربط عن وعي ـ أو غير وعي ـ بين التوجهات التجديدية وبين مظاهر الزيف والبهرج الذي يرى أنه لصيق بالحياة المعاصرة، بل اننا نجد محور البناء للحدث الرئيسي في المسرحية، أو بمعنى آخر عقدة المسرحية تقوم في نسيجها على أساس من الزيف والخداع، فأحمد الشاب المثقف الذي يمثل نموذج التغيير والتجديد، نجد أن الدافع ـ كما ذكرنا ـ الى هذا التظاهر بالعصرية والتنكر للماضي هو حبه (لمريم) ابنة الاسرة الثرية، وهذا الحب من اساسه قائم على الزيف والخداع. فهو قد خدع بملابسها ومظهرها الخارجي دون

ان يعرف حقيقة هذه الفتاة . وندرك ذلك من خلال حديثه مع شقيقته (ابتسام) التي رفضها أحد أقارب خطيبته بسبب مظهرها الخارجي وملابسها. «تعرفين ولد خالتها المخرخش.... قايل حق خالته انا ودي أتزوج ابتسام بس ثيابها مب زينه.. هو رفض علشان ثيابج.. وأنا طرت وراء ثياب مريم المزخرفه..»[21].

والحقيقة ان المسرحية على الرغم من أنها تعرض لقضية هامة وهي الهوة الثقافية وما يترتب عليها من صراع يكاد يكون ممسرحا في الواقع، الا ان البناء (الدرامي) اتسم بالفتور والسطحية. والافتقار الى النظرة التحليلية والرؤية الخاصة في تجسيد المواقف الدرامية. التي تقوم على التعارض، والتناقض، والاحتكاك، كما أن اللغة العادية في الصياغة والعرض المباشر كان له تأثيره على فتور الحوار ولكن يبقى ان نقول ان هذه المسرحية رغم بساطتها اتسمت بوحدة الحدث، والترابط بين الأفكار والمواقف الى حد واضح.

واذا كانت مسرحية (أم الزين) للمناعي، ومسرحية (من فوق هالله هالله) لمحمد العلي يغلب عليهما التوجه الى الانتصار للمحافظة على القيم السائدة وتخوفهما من التغيير والتجديد. وهذا ما نلمسه عند المناعي في معظم مسرحياته مثل (هالشكل يا زعفران)، (ويا ليل يا ليل) وغيرهما، فالموقف في مسرحية محمد مبارك ــ كما أشرنا ــ غير واضح بالنسبة للمؤلف، حيث يدور الصراع بين المفاهيم والقيم السائدة وبين القيم والسلوكيات الجديدة على أساس من التوازن والحيادية. أو بمعنى آخر يترك المؤلف الصراع بين النماذج البشرية التي شكلها دون ان نلمس التوجه الذي يسعى المؤلف أن ينقله الينا من خلال الصراع الحضاري او صراع القيم،

قضايا الأسرة

من المعروف ــ في الدراسات الاجتماعية ــ ان الاسرة تمثل وحدة اجتماعية في تركيبة المجتمع الكبير الذي تنتمي اليه وفي بنيته، وأن اي تغيرات أو هزات تحدث في المجتمع لا بد ان ينعكس أثرها على الأسرة، كما ان التغيرات التي تحدث في تركيبة الاسرة وما يطرأ عليها من تخلخل في أساسيات التركيبة العائلية من علاقات بين أفرادها انما يؤثر بدوره في المجتمع ككل أو هو صورة مصغرة لما يحدث في بنية المجتمع الكبير.

لقد أصبحت الأسرة بمشاكلها المختلفة هي النموذج او المحور الأساسي لكثير من الأعمال المسرحية.. ولكن يجب ان لا نغفل ان هذا النموذج المصغر لذي يمثل المادة (الدرامية) للكتاب انما هو في حد ذاته مثال او رمز للمجتمع بأسره، فالأسرة كوحدة اجتماعية مصغرة هي صورة مصغرة للمجتمع الكبير واحدى لبناته. وكما يقول الدكتور ابراهيم غلوم : «وتتميز الاسرة باستقطابها لشتى معايير الارث والاخلاق، والدين والسياسة، انها بمثابة مخزن لثقافة المجتمع وميدان لتنفيذ القوانين، وسير القيم، ولذا فانه حالما تتعرض حتمية تلك المعايير، او القيم للتخلخل، بتعدد وجهات النظر حولها ـ فان الحياة في داخل الأسرة تكتسب عناصرها الدرامية، بما تضم في أحشائها من عوامل الانفجار..» [24].

وفي الحقيقة نجد أن الكثير من قضايا الأسرة كانحراف الأبناء، او تمردهم على اوامر الآب وتفكك الاسرة وغياب روح الألفة والتعاطف بين أفرادها.... كلها معطيات لخصائص عامة يمثلها محيط الأسرة.

ولا شك ان الهوة الثقافية، او ما يسمى بصراع الاجيال هو أهم العوامل التي أثرت في تركيبة الاسرة، وأدت الى خلخلة النظام التقليدي للأسرة في علاقات افرادها ببعضهم. ومن المعروف ان التركيبة الاجتماعية في المجتمعات الخليجية تقوم على اساس من النظام والمفاهيم والمعايير التي ورثتها هذه المجتمعات من النظام القبلي، وهو نظام شديد التمسك بالعادات والتقاليد والأعراف السائدة. كما ان الفرد شديد الانصياع لنظام الأسرة، وعرف القبيلة التي ينتمي اليها. وبطبيعة الحال تصبح التحولات الاجتماعية بطيئة وصعبة، بل لا بد ان تتسم بشيء من الصراع والتوتر، والقلق، ليس بين الفرد والأسرة او الفرد والمجتمع فحسب، بل بين الفرد ونفسه بسبب قيم وراثية راسخة في تشكيل الشخصية اجتماعيا، وثقافيا ومن هنا فان الصراع (الدرامي) لدى الشخصيات او النماذج المثقفة ـ بصفة عامة ـ يتخذ بعدا آخر. هو ذلك الصراع الداخلي او الصراع النفسي، ومدى قدرة الشخصية على تجاوز ذلك الارث، والمفاهيم التي تشكل جانبا كبيرا في حياتها الاجتماعية والسلوكية. فعلى الرغم من تمرد هذه النماذج نجدها ـ احيانا ـ تتسم بالتردد، بل وبالتراجع أحيانا، أو بالمصالحة من جانب تلك الشخصية حتى المجددة. وهذا واضح في الكثير من المواقف، أو على الاقل عند بعض الكتاب، فالنموذج المتفتح ثقافياً ـ غالباً ـ ما يشكل المعادلة

او الطرف الثاني في خط الصراع والمواجهة بين النظام التقليدي للأسرة وبين تطلعاته التجديدية ونزعة التغيير.

وسوف نقف عند أهم القضايا الأسرية التي تناولتها المسرحيات، مع ملاحظة ان هذه المسرحيات تصور تجارب بعض الكتاب في بداية كتابتهم واتصالهم بالمسرح، ولذلك فان هذه المسرحيات تتسم بالسطحية وبعدم اتساقها امام المعيار الدرامي في البناء الفني . وبطبيعة موضوعاتها المحلية الممسرحة من واقع المجتمع. فهي غالبا ليست محاكاة لمسرحيات اخرى تتسم بنضجها الفني. ومن هنا فاننا نلاحظ ان هذه المسرحيات أقرب الى المسرح التلقائي والعفوي حيث تفتقد ــ غالبا ــ الجانب التحليلي، والعقدة والتماسك، الى جانب الطرح المباشر للأفكار وقصور خيال الكاتب الذي يعد الأساس في بناء العلاقة بين الأحداث والمواقف، ووحدة الفعل في تشكيل هيكل المسرحية وتماسكها فنيا.

ولعل القضايا التي شكلت (دراما) الأسرة تدور حول ثلاثة محاور واضحة في العديد من المسرحيات هي : غلاء المهور، وكيفية زواج الفتاة. وموضوع تعدد الزوجات وظاهرة التفكك الأسري والتربية وانحراف الابناء. على ان سيطرة الموضوعات التقليدية في بداية نشأة فن المسرح ظاهرة طبيعية نجدها واضحة في العديد من المسارح العربية. ويعود ذلك الى بروز هذه الموضوعات على السطح بصورة مباشرة وسهولة وضعها في قالب مسرحي، هذا الى جانب تقبل الجمهور وتعطشه لنقد الواقع ورؤيته لتصرفاته وسلوكياته الاجتماعية وهي تحدث امامه في صورة حية، مما يدفعه للتفاعل معها بكل عفوية.

واذا كان البعض ينظر الى قضية غلاء المهور، وأسلوب الزواج على انهما من الموضوعات التقليدية التي كثيرا ما أثيرت وتناولها العديد من الكتاب في صورة مقالات اجتماعية أو قصص قصيرة أو مسرحيات. الا اننا في الحقيقة ننظر اليها على انها رمز للثورة والتمرد على نظام التقاليد بأبعادها المختلفة وليست القضية قضية زواج فحسب، فالنزعة الفردية، والحرية الذاتية، وزوال السلطة الأبوية، ونظام التركيبة الاجتماعية في زواج الأقارب.. وغيرها من المفاهيم السائدة في نظام الأسرة، كلها أصبحت تنطوي تحت هذا الرمز الذي يتمثل في أسلوب الزواج والثورة عليه. ان ظاهرة غلاء المهور في المجتمع القطري برزت بصورة واضحة مع التحولات الاقتصادية والطفرة المادية التي شهدتها المنطقة بعد اكتشاف

النفط، ولكنها في حد ذاتها لها جذورها التاريخية في نظام المجتمع من حيث أسلوب الزواج ونظرة المجتمع الى رأي الفتاة في هذه القضية حيث يصبح الأهل (الأب) هو صاحب الرأي المطلق في اتخاذ القرار. كان هذا النظام احد العوامل التي أدت الى تفاقم المشكلة في اسلوب الزواج وغلاء المهور حيث لا مجال للاختيار والتفاهم بين الطرفين صاحبي العلاقة. وقد تناول كتاب المسرح هذه القضية وأسلوب الزواج بالاكراه من زاويتين : احداهما النظرة التقليدية والمفاهيم الاجتماعية القاضية بزواج الأقارب. وأحقية أبناء العم، او الخال بالفتاة لاسباب ـ كما أشرنا ـ ترجع الى معايير لا تستمد ابعادها من الدين، بل من الارث والنظام القبلي الذي يهدف الى تحقيق مزيد من الترابط الاجتماعي، والمحافظة على وحدة الاسرة او القبيلة. وهناك العديد من المسرحيات التي تتناول هذا الجانب، او تناقش قضية الزواج والأسرة من هذه الزاوية. ولكن نظراً لعدم نضج التجربة الفنية في هذه المسرحيات سوف نقف على مثال، أعتقد أنه ربما يكون اكثرها نضجاً في هذا المجال آلا وهو مسرحية (ابتسام في قفص الاتهام) لصالح المناعي، وعادل صقر التي قدمت على خشبة المسرح عام 1985 م.

والخط الدرامي يتمحور في عقدة زواج الأقارب وأحقيتهم بالفتاة، فابتسام فتاة تأثرت بالحياة المعاصرة. وتؤمن بحرية الفتاة وحقها في اختيار شريك حياتها، ومن هنا تنشأ علاقة حب بينها وبين (أحمد). ولكن الأب يقرر زواجها من ابن اخيه (عتيق) وهو شخص يتسم بالبلاهة والغباء الذي يصل به الى درجة التخلف العقلي خلال تصرفاته، ولكن بحكم النسب يصر الأب على زواجها منه. في حين نجد ان الأم تحاول الضغط على الأب والفتاة لكي تقبل بالزواج من ابن خالتها (خالد). ولكن ابتسام ترفض الأثنين، غير أنها لا تستطيع ان تطلعهم على العلاقة التي بينها وبين (أحمد).

ولكنها تؤكد على أهمية ان يكون لها رأي في اختيار شريك حياتها وان الحياة الزوجية لا بد أن تقوم على التفاهم، وأسلوب الحياة قد تغير عن الماضي.

«ابتسام : الوقت تغير يا يبه على الأقل أبي اللي افهمه ويفهمني. أبي الانسان اللي يكون قريب مني..»[25] وكيف للفتاة ان تخاطب أهلها بهذا الأسلوب. ومتى كان لها ذلك؟ انها معطيات الحياة الجديدة. ونمط من أنماط التغيير في علاقات الأسرة. وزوال سلطة الأب أو على الأقل تقلصها أمام النزعة

الفردية للتحرر من المفاهيم القديمة في مواجهة مؤثرات الثقافة الحديثة. وهنا نجد غرابة الموقف بالنسبة للأب «بو جاسم : عجيب والله طالعه لنه بموضه جديده، ولحن عمرنه ما سمعنه به الا في الأفلام والكتب.. »[26].

ويحاول المؤلف ان يجسد الصورة الهزلية لاسلوب الزواج في النظام التقليدي فحين يشتد الصراع وتتضارب المواقف بين الأطراف الثلاثة، يتم الاتفاق بينهم (الأب ـ الأم ـ ابتسام) على أن تقبل الفتاة الزواج من أول شاب يدخل عليهم البيت ويتمنى كل واحد منهم أن يتحقق حلمه. فالأب يتمنى أن يكون أول القادمين ابن أخيه (عتيق). والأم تتمنى ان يكون ابن أختها (خالد) وابتسام تتمنى ان يكون أول القادمين (أحمد) الذي تحبه. وتلجأ الفتاة الى الحيلة فتتصل (بأحمد) هاتفيا وتخبره بالموضوع وتطلب منه سرعة المجيء. ولكنه يتردد في الحضور. ويسبقه (خالد) غير أنها تحتال وتصرفه قبل دخوله، على أمل أن يأتي (أحمد). ولكن تفاجأ بدخول (عتيق) ابن عمها. ويقرر الأب تطبيق الشرط الذي تم الاتفاق عليه. ولكن ابتسام امام الأمر الواقع تفضل (خالد) وتعترف بالحقيقة. وأن (خالد) هو أول من قدم الى منزلهم الا انها صرفته. ويتم زواجها من خالد، حيث تعيش حياة كلها نكد وقلق وتمرد على زوجها. مما يدفع بخالد الى اتخاذ قراره بالسفر والابتعاد عن البلد بحجة الدراسة. وفي لحظة تعود الزوجة الى صوابها، وتعترف بالخطأ وتقرر السفر مع زوجها.

لا شك ان خاتمة المسرحية انتهت بالمصالحة بين الماضي والواقع. أو بمعنى أصح نجد أن الكاتبين قد أنهيا المسرحية بانتصار المفاهيم القديمة، وبطلان السلوكيات الجديدة وزيفها. حيث انتهت المسرحية برضوخ الزوجة وقبولها للزواج الذي فرض عليها. فهل هذه النتيجة التي تمخضت عنها المسرحية هي الهدف الذي كان ينشده الكاتب وهو انتصاره للقيم والمفاهيم القديمة، على اساس انها الأفضل؟ وهل خط البناء الدرامي، وسير الأحداث يتمشى مع الخاتمة او **النتيجة التي سعى** لها المؤلف؟ وللاجابة على هذا **السؤال**، سوف ندخل في اشكالية التلاحم بين الشكل والمضمون في العمل الفني، فالمسرحية بوقائعها المادية او الاحداث فيها وسيلة للكشف عن معان وافكار، او عن دخائل النفس الانسانية. والمضمون الفكري او المغزى في الاعمال الفنية هو استيحاء واستنتاج مستمد في الغالب من طبيعة الحدث. ويجب ان لا يقع تناقض بين سير الاحداث وما توحي به وبين المضمون الناتج

عنها وكما لاحظنا فإن العقدة في الحدث الاساسي وهو الزواج قد بناه المؤلف على اساس واهٍ ومضحك، اي بطريقة ساخرة فهو ينتقد هذا الأسلوب التقليدي للزواج، حيث جعله يتم عن طريق الصدفة، فأول داخل للبيت لا بد ان ترضى به الفتاة زوجاً لها. وقد صادف ذلك (خالد) الذي كانت ترفضه من قبل ! ولا شك ان المسرحية في اساسها تقوم على نقد هذا الاسلوب المتبع في الزواج وهو اكراه الفتاة على ذلك، لأسباب مادية أو أسرية.

ولكي يبرز المؤلف هذه النتيجة، وينتصر للمعايير التقليدية وتوجيهاتها نجده يصور شخصية (أحمد) الشاب الذي كان على علاقة (بابتسام) على أنه شاب منحرف غير قادر على تحمل المسؤولية.

ولكن التساؤل الذي يثيره الموقف هنا هو هل هذا الخطأ في تقدير الفتاة، أو في عدم صحة الأسلوب الذي اتبعته، يجعلنا نؤمن او نقر بأن الاسلوب الآخر كان على صواب؟.

هذا ما تمخضت عنه المسرحية في النهاية، والحل الذي ارتضاه المؤلف وان شخصية (ابتسام) بطلة المسرحية هي مثال للفتاة المتعلمة التي حاولت طوال سير الاحداث في المسرحية ان ترفض المعايير والسلوكيات التي لا تخضع للعقل والمنطق.

وظلت تقاوم ضغط الاسرة، وتواجه الجميع حتى أخيها (جاسم) ذلك الشاب المثقف الذي دائما يتحدث عن العلم وأهميته وانه الاساس في بناء المجتمع وتقدمه. فيرفع شعارات رنانة «عجيب كل حاجة يبونه بصراخ، صراخ. لو أحنا كل مشكلة نحلها بالراحة والتفكير والعلم ما كان فينا أحد تعب..» [27].

لكننا نجده يقف ضد شقيقته (ابتسام) ولا يحاول ان يتفهم مشكلتها، بل انه يقف مع الاسرة ويضغط على (ابتسام) لكي تنصاع لأوامرهم، وتخضع للأمر الواقع «جاسم: البنت هاذي لازم توقف عند حدها. لازم نكسر خشمها. وتكون عبرة وعظة لمن يعتبر، وان شاء الله يكون على ايدي وايدك، أنا العلامة الفيزيائي الفلكي جاسم ولد بو جاسم...» [28].

وهكذا نجد تقهقر المفاهيم الحديثة وتراجعها امام المعايير والقيم والسلوكيات المتوارثة. ويؤكد المؤلف ذلك في شخصية (ابتسام) التي تراجعت

عن ارائها السابقة وخضعت للواقع دون قناعة او مبررات يقوم عليها هذا التحول او التراجع، سوى الخضوع للأعراف وللتقاليد السائدة التي تتمثل من خلال الصوت المجهول الذي هو رمز لصوت المجتمع بل أعرافه وتقاليده. «الانسان لا يمكن ابدا ينفصل عن المجتمع. ودائما الانسان ما يشوف عيوبه وتصرفاته. كثر ما تشوفها الناس بوضوح. علشان جذيه لازم الانسان باستمرار يعيد النظر في سلوكه وتصرفاته من خلال احتكاكه بالآخرين علشان يفهم الحياة ويفهم ما حوله وما عليه..

ابتسام : فعلا انا غلط وانت صح

الصوت : اتفقنا هذا أول الخيط

ابتسام : يعني أنا كنت مخدوعة بحب أحمد

الصوت : حب كاذب وهمي احمد كان يتصرف في الظلام لكن خالد كان في النور، أحمد كان يطلب الدخول من الشباك لكن خالد دخل من الباب. أحمد انسان فاشل لكن خالد انسان طموح.

ابتسام : فعلا ....[29].

وهكذا تصبح النماذج للشخصيات المثقفة نماذج تتسم مواقفها بالتراجع والتردد، وعدم قدرتها على مواجهة الواقع. وفي النهاية تستسلم لهذا وهي أقرب الى سلوكيات الشخصية الرومانسية في مواجهة الصراع. والحقيقة التي يمكن ان نستنتجها من هذه المسرحية وغيرها من المسرحيات ــ في الغالب ــ ان الشخصيات المسرحية عند بعض الكتاب هي مجرد وسيلة لنقل أو تمثيل واقع، أو تصوير حدث من خلال الفعل او الحوار. وليست الشخصية التي تحمل دلالات معينة، أو تتبنى مواقف محددة. بغض النظر عن نتيجة الصراع الدرامي الذي خاضته من اجل مواقفها. حيث يصبح الموقف بكل ابعاده ودلالاته هو الغاية بغض النظر عن تحقيق ذلك او عدمه. واذا كانت معايير القرابة ومفهوم التركيبة الاجتماعية ونظرتها وحرصها على وحدة الاسرة والقبيلة قد شكل سلوكيات معينة في أسلوب الزواج الذي اصبح يصطدم بالنزعة الفردية نتيجة لمعطيات الحضارة المعاصرة أو مكوناتها الثقافية. وكانت هذه القضية احدى الزوايا التي بنيت عليها العقدة الدرامية في العديد من المسرحيات فان الزاوية الاخرى أو الوجه الاخر لهذه القضية ينبع من معطيات الحضارة المعاصرة نفسها، بل هو

نتيجة لها ونعني بها الروح المادية التي هي سمة من سمات هذه الحضارة. فاذا كانت اشكالية الزواج تخضع لمؤثرات القرابة فانها ايضا اصبحت تخضع للروح المادية. حيث أصبحت المبالغة في المهور والنظر الى الفتاة ـ عند البعض ـ كالسلعة التي تباع، من أهم القضايا التي تناولها كتاب المسرحية. وهناك العديد من المسرحيات التي تناولت هذا الجانب من قضية الزواج. مثل مسرحية (سوق البنات) لـ(عبدالله أحمد، عاصم توفيق) ومسرحية (عانس) لـ(**عبدالله أحمد**) و(خلود) لـ(محمد مبارك العلي)، و(نادي العزوبية) لمحمد مبارك العلي واحمد عبد الملك ـ وجميع هذه المسرحيات كتبت باللهجة العامية ومعظمها تجارب متقاربة أن لم نقل مكررة، في نماذجها البشرية وأسلوب المعالجة، وذلك راجع كما أشرنا الى النقل المباشر للحوادث العادية اليومية، دون التعمق في الابعاد الفكرية، والنفسية أو تحديد رؤية او موقف معين يريده الكاتب. من هنا يصبح التشابه بين هذه المسرحيات أمر حتمي. فعمق التجربة ونضجها هو اساس التفاوت بين الكتاب وان كان الموضوع واحدا. فالفكرة العادية، او المادة الأولية تتفاوت من كاتب الى آخر حسب أسلوب المعالجة وعمق التجربة لدى الكتاب. أما النقل المباشر والتناول السطحي فانه لن يغير من طبيعة هذه الموضوعات او المشاكل اليومية البارزة.

ونختار نموذجا من هذه المسرحيات التي تناولت او عرضت لقضية غلاء المهور وهي لا تختلف كما ذكرنا في أسلوب التناول عن المسرحيات التي تناولت هذه القضية.

فمسرحية (سوق البنات) التي ألفها عبد الله أحمد وعاصم توفيق من عنوانها تتضح لنا أبعاد القضية التي تفجرها هذه المسرحية، وبمعنى أدق الصورة التي تنقلها لنا هذه المسرحية والتي تقوم فكرتها على زواج الفتاة بالاكراه لاسباب مادية ولروح الجشع التي طغت على حياة البعض. حيث تطرح المسرحية قضية الزواج عندما يتحول الى سلعة ينظر فيها الأب الى المتقدم ومكانته المادية ومدى قدرته على الدفع. دون أن يكون للفتاة اي رأي في ذلك. وفي هذه المسرحية تتجسد مأساة الفتاة (لطيفة) بطلة المسرحية التي تنتمي الى أسرة فقيرة، وتنشأ علاقة حب بينها وبين (جاسم) شاب متوسط الحال يعيش معها في نفس الحي ولكن بطريق الصدفة يعجب بها الرجل الثري (عبدالرحمن) ويطلبها من والدها (سعد) الذي يوافق مرحبا سعيدا بهذ الصيد الثمين. «سعد :

أنا كل شيء أنساه لكن مانسه ذيج العصرية اللي يوم سمعت طقت الباب والا عبدالرحمن جدامي... يه عبدالرحمن بن علي التاجر المعروف ياي بيتي اش يبي أنا تخلبصت أهو وين وأنا وين...» [30]. ومن خلال التناقض يرسم المؤلف الصورة المرفوضة لهذا الاسلوب من الزواج، فالاب والأخ سعداء لأن ابنتهم تزوجت من هذا الرجل الثري الذي بات يغدق عليهم الأموال ويلبي كل حاجاتهم ويتباهون بما يمتلكه صهرهم من مسكن فاخر وسيارات وغيرها. في حين نجد ان الفتاة تعيش على النقيض من ذلك فحياتها تعاسة وقلق وتوتر، ودائما هي متمردة ورافضة لطلبات الزوج على الرغم من حسن معاملته وصبره على تصرفاتها التي طالما تضايق الجميع حتى أفراد اسرتها ثم تلجأ الى استخدام العقاقير لكي لا تنجب من هذا الزوج الذي فرض عليها. وعندما يكتشف الزوج ذلك وتعترف بعدم حبها له وأنها على علاقة بشخص آخر (جاسم) يقرر الزوج طلاقها وبعدها يتم زواجها من (جاسم) الذي أحبته. ولكن تكتشف في النهاية انها كانت مخدوعة بهذا الحب، حيث يتضح لها انه شخص منحرف، وانتهازي فيبتز ما لديها من نقود ثم يقرر الزواج من فتاة اخرى ثرية، فتطلب الطلاق مرة أخرى وتندم على موقفها من زوجها السابق.

ونلاحظ ان المسرحية كسابقتها (ابتسام في قفص الاتهام) تنتهي الى الانتصار للقيم والتقاليد السائدة ـ بصورة غير مباشرة ـ حيث تدين السلوكيات والمفاهيم الجديدة التي تصورها ـ غالبا ـ بالفشل. واخفاق الفتاة في اختيار شريك حياتها رغم أنها هي التي اختارت وقررت. الا اننا نجد ان بعض هذه المسرحيات تصور هذا الاختيار في صورة سلبية. فالشاب يتسم بالانحراف والانتهازية وعدم القدرة على تحمل المسؤولية، مما يترتب عليه فشل الزواج واحساس الشخصية (الفتاة) المجددة بهزيمتها واعترافها بخطئها وتراجعها وانصياعها لأسلوب الأهل مما يدل على ان معظم الكتاب لا زالوا مشدودين أكثر للقيم والمعايير التقليدية والانتصار لها، هذا ما نجده عند صالح المناعي في شخصية بطلة المسرحية (ابتسام) عندما اصيبت بخيبة امل في الشاب الذي أختارته (أحمد) والذي فضلته على زوجها السابق.

وهنا في هذه المسرحية يتكرر الموقف نفسه، حين تكتشف (لطيفة) انها خدعت أيضا بالشاب (جاسم) الذي اختارته، فكان التراجع والاحساس بالخطأ.

والحقيقة التي يمكن ان نستنتجها من هذه المسرحيات، ان بعضها رغم انها تقوم في مبناها على أنها مسرحيات اجتماعية نقدية وفكرتها تقوم على نقد ظاهرة معينة، الا اننا نفاجأ في نهاية هذه المسرحيات على أن الخاتمة او النتيجة تأتي مناقضة لمبنى المسرحية أو الموقف الفكري الذي تدور حوله القضية او فكرة المسرحية. ومن هنا يصبح اسلوب الطرح ووضوح الرؤية أمرين ضروريين لنجاح المسرحية وسلامتها من التناقض بين المبنى والمعنى أو النتيجة التي يريدها المؤلف. وعدم وضوح الرؤية او الموقف لدى المؤلف أفقده القدرة على طرح البديل فاذا كانت المفاهيم والمعايير والسلوكيات القديمة ـ بعضها ـ موضع نقد كما تصوره هذه المسرحيات في اطارها العام ـ كما أشرنا ـ والمفاهيم الجديدة هي الأخرى لم تثبت مصداقيتها على أرض الواقع كما اشارت اليها نتائج بعض المسرحيات، فما البديل اذن؟ فنحن لا نقر الجيل القديم على بعض المفاهيم والمعايير التي يريد ان يتعامل بها مع الواقع لأن أسلوب الحياة قد تغير.. ولا نطمئن الى توجهات وسلوكيات الجيل الجديد في نزعته التجديدية وتحرره من الكثير من القيم والتقاليد الموروثة. اذ لا بد ان تكون للكاتب رؤية واضحة يستطيع من خلالها طرح البديل. ولا أعني هنا ان تتحول خشبة المسرح الى منبر أو قاعة للتعليم، أو ان تحول الشخصيات الى وعاظ وخطباء، بل الذي أريده أن لا يخرج المتفرج أو المشاهد من صالة المسرح وهو لا يعرف ماذا يريد.. أو يجعله يعيش تناقضات الواقع دون أن يلمح له بالمخرج.

أما الشخصيات في (سوق البنات) فانها شخصيات مسطحة لا تحس بأبعادها النفسية او الفكرية. وذلك راجع الى التناول الظاهري او الخارجي للمشكلة دون التعمق بأبعادها المختلفة. ومن هنا جاءت الشخصيات مقلوبة في اطار محدد من البداية وحتى النهاية، ولذلك افتقدت هذه الشخصيات مقومات النمو، والحيوية بالاضافة الى فتور الحوار وضعف المواجهة. رغم ان عقدة المسرحية تقوم على فكرة التعارض والتناقض والمواجهة.

قضية تعدد الزوجات

من الظواهر الاجتماعية في المجتمع الخليجي ظاهرة تعدد الزوجات، وهي أكثر انتشارا بين الجيل القديم. ولها أبعادها التاريخية في طبيعة وتركيبة النظام

الأسري في المجتمع العربي القديم، ولها أسبابها ومبرراتها ويأتي في مقدمتها حبهم لكثرة الانجاب، لأن طبيعة الحياة القبلية، وما يحيطبها من ظروف كانت تستدعي ذلك، وجاء الاسلام بقيمه وبمبادئه السامية، وأقر هذا النظام أو هذه العادة ولكنه وضعها في اطارها السليم، ووضع لها معايير وشروطاً وأسساً تنظم العلاقة الزوجية. فاباحة التعدد ليست على اطلاقها، وانما لا بد ان تكون هناك دواع ومقتضيات. وشرط العدل بين النساء هو أهم الضوابط التي تحكم نظام العلاقات الزوجية في حالة التعدد. ولا نريد ان ندخل في تفاصيل مناقشة هذه القضية فقد أفاض فيها العلماء والدارسون. ولكن تعدد الزوجات في المجتمع القطري من خلال ما تصوره بعض المسرحيات قد أخذ بعدا آخر بعد النقلة الحضارية التي شهدها المجتمع الخليجي، نتيجة للثروة والطفرة الاقتصادية التي كانت ثمرة لاكتشاف النفط. هذه الطفرة أتاحت الفرصة للكثيرين من ابناء المنطقة للخروج والسفر الى المجتمعات العربية، وغير العربية، ولا شك ان ارتفاع مستوى دخل الفرد قد أتاح للكثيرين من كبار السن فرصة الزواج، وخاصة من خارج البلاد، ومما لا شك فيه ان تعدد الزوجات له مشاكله الاجتماعية، والاقتصادية، والاسرية، والنفسية على الاسرة ككل فما بالنا اذا كانت المرأة غريبة عن عادات وتقاليد المجتمع فهنا لا بد ان تكون الآثار السلبية والمشاكل المترتبة عليها اكثر تعقيدا خاصة بين الابناء، وما يعانونه من ازدواجية الانتماء، وما ينشأ من مشاكل نفسية وصعوبة في التكيف مع أخوتهم أو اصدقائهم. ومع اتساع ظاهرة الزواج من الخارج، وتعدد الزوجات بالنسبة لكبار السن ظهرت العديد من المسرحيات التي تصور هذه الظاهرة في صورة هزلية، هدفها النقد الاجتماعي، لمعالجة هذه الظاهرة والحد منها.

ففي مسرحية (ثلاثة على واحد) لـ« حسن حسين » تتجسد لنا الصورة الهزلية التي يحاول المؤلف من خلالها نقد هذه الظاهرة، والكشف عن العديد من المشاكل الاجتماعية التي تنجم عنها، والخلافات التي تنشأ بين الزوجات، الى جانب المفارقات المضحكة التي ترمز الى عمق الموقف المأساوي لبعض الزوجات الوافدات وعدم قدرتهن على التأقلم مع الحياة الجديدة والعادات والتقاليد السائدة في المجتمع. فأبو خالد (بطل المسرحية)، يمثل نموذجا لتلك الفئة التي تستغل قدراتها المادية. لتحقيق رغباتها ونزواتها على حساب الآخرين. فيلجأ الى الكذب والتحايل والخداع ويتزوج عدة نساء. وفي كل مرة

يزعم انه غير متزوج فهو يخدع زوجته الأولى (أم خالد) التي عاشت معه أيام البؤس والفقر ـ ويزعم بأنه مسافر للعلاج الى مصر، وهناك يلتقي بفتاة أحلامه (نبوية) فتاة صغيرة السن تكاد تكون في سن أبنائه، فيزعم لها بأنه غير متزوج، وتحت تأثير الاغراءات المادية توافق على الزواج منه. ويصحبها معه الى قطر، وتكتشف الحقيقة فهو متزوج، وله أولاد. ولكن الحاجة، تضعها امام الامر الواقع، وتعيش في خلاف دائم مع زوجته الاولى .. وتتسع دائرة الصراع لتنعكس على الابن (خالد) الذي تتحول حياته الى صراع نفسي وقلق وتوتر، بسبب الخلاف والخصام المستمر بين الأب وآلأم ، فيقرر خالد عدم سفره للخارج لمواصلة الدراسة.. ويتصاعد الموقف الدرامي بأسلوبه الهزلي، عندما يفاجأ الجميع ان (نرجس) الهندية التي آتى بها (ابو خالد) من الهند على أساس انها خادمة كانت في الحقيقة زوجته الثالثة. وقد خدعها هي الأخرى عندما تزوجها في احدى سفراته الى الهند، وزعم لها بأنه غير متزوج وعندما تصل الى المطار يقنعها بأن تمثل دور خادمة حتى يتمكن من ادخالها الى المنزل.. ولكي يتجنب ثورة الزوجتين السابقتين. ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة، حيث تحاول الزوجتان استغلال (نرجس) ومعاملتها كخادمة، فتضطر للكشف عن شخصيتها. وتطلب منه الطلاق والعودة الى بلدها.

لقد حاول المؤلف ان يطرح قضية تعدد الزوجات بأبعادها الاجتماعية وما يترتب عليها من سلبيات مجسدة في اسلوب هزلي ساخر. وهو اسلوب من أساليب المسرح في نقد بعض الممارسات غير السوية ، والسلوكيات المرفوضة. فالاسلوب الساخر يجسد لنا مثل هذه العيوب على خشبة المسرح. ولكن ظلت الشخصيات في الغالب شخصيات نمطية غير قادرة على النمو، بسبب التصوير المسطح لابعاد القضية، أو بمعنى آخر ان المؤلف لم يتجاوز الصورة الخارجية التي تحكم علاقة هذه الشخصيات، لبعده عن الاسلوب التحليلي للدوافع والنوازع الفردية التي تحكم هذه الشخصيات، وتدفعها لسلوكيات معينة. فشخصية ابو خالد بطل المسرحية تصوره المسرحية في صورة الانسان المخادع المزواج. لكن دون ان نسبر او نقترب من الدوافع النفسية أو الاجتماعية أو الحضارية التي دفعته الى هذا النوع من السلوكيات. وكذلك شخصية (نبوية) الزوجة المصرية التي خدعها ابو خالد وتزوجها. الا يمكن ان نتعمق في شخصية هذه المرأة، ونحس بالمأساة التي تعيشها، أليست هي نموذج لفئة كبيرة تدفعها

الحاجة والفقر الى أن تقبل بالزواج من شخص مجهول الهوية ـ إذا صح لي هذا التعبير ـ وماذا يترتب على ذلك بعد قدوم مثل هذه الفئات المغرر بهن الى مجتمع له تقاليده وعاداته التي قد لا تنسجم مع ما نشأت عليه تلك الفتيات. وشخصية الابن (خالد) من الزوجة القديمة، لم يحاول المؤلف ان يستغلها الاستغلال الأمثل. ويعمق من مأساة الأبناء الذين يمثلون دائما الضحية للخلافات التي تنشأ بين الوالدين لكننا نجد ان المؤلف قد أشار الى هذا الجانب باسلوب خطابي (خالد : المهم انكم تجنون علينا.. اخطاءكم احنا اللي انتحملها.. الله يسامحكم ما تفكرون في عواقب الامور..)[31].

واذا كان المؤلف في نهاية المسرحية استطاع ان يقترب من شخصياته محاولا الكشف او تصوير ملامح المعاناة الداخلية لهذه الشخصيات بعد تصعيد الموقف، واكتشاف الحقيقة.. حيث بدأت كل شخصية موقفها في خطوط تراجعية، وأصبحت المواقف هنا أكثر عمقا ودرامية في تجسيد الافكار التي عاشتها كل شخصية، وما أثارته من نوازع الأسى لدى المشاهد.

ولكن المؤلف قد أجهض هذه المواقف الدرامية بايحاءاتها حين أنهى مسرحيته بأسلوب الوعظ الذي خاطب به الجمهور على لسان بطل المسرحية أبي خالد.

أبو خالد : لاحد يضحك.. ربما الضحك يكون نقمة.. انتو ضحكتوا علي لاجل أني حاولت اشباع رغباتي، لكن في ذمتكم كم واحد منكم احصلت له مثل ما حصل لي.. صحيح اني ما فكرت الا في نفسي، أخطأت في حق الآخرين لكن الحين أنا في حيرة بين الثلاث..[32].

والحقيقة ان مسرحية (ثلاثة على واحد) رغم انها تقف عند تصوير المظاهر

ورغم تعدد المسرحيات التي تناولت قضية تعدد الزوجات، الا انها لا تكاد تختلف عن بعضها في اسلوب الطرح والمعالجة .. وذلك راجع كما ذكرنا الى ان اسلوب التناول لمثل هذه القضايا الاجتماعية، لم يتجاوز المظهر الخارجي، لمسرحة هذه القضايا أو المشاكل. وفي حالة غياب الرؤية الفكرية لتوجهات الكاتب وموقفه من القضية، وغياب البعد التحليلي من اسلوب المعالجة، فانه بطبيعة الحال ان تتشابه هذه المسرحيات في اسلوب المعالجة. ومن هنا فاننا نجد التشابه الكبير في العديد من المسرحيات التي تناولت هذه القضية. فمسرحية (المحتاس) التي كتبها : صالح المناعي، وعثمان محمد علي ـ هذه

الخارجية ، ورسم الصورة الخارجية للنماذج التي تتناولها، الا ان هذه المسرحية قد امتازت بالتماسك والوحدة في سير الأحداث وخلوها من حشو الشخصيات . والأحداث الجانبية التي لا تخدم الفكرة الرئيسية أو الحدث الرئيسي.

المسرحية لا تكاد تختلف عن مسرحية (ثلاثة على واحد) الآنفة الذكر. فالاشكالية التي تطرحها مسرحية (المحتاس) محورها يقوم على الخلافات التي تنشب بين الزوجات الثلاث. وتدور أحداث المسرحية في هذا الاطار. فشخصية (غانم) بطل مسرحية (المحتاس) تحمل نفس الصفات والسلوكيات التي تحملها شخصية (أبو خالد) بطل مسرحية (ثلاثة على واحد) . فشخصية غانم في (المحتاس) نموذج للشخصية التي تنقاد لأهوائها وعواطفها واشباع رغباتها ونزواتها ولو أدى ذلك الى اهدار كرامة ومستقبل الآخرين .

فكما وجدنا أبا خالد في المسرحية السابقة يكذب ويتحايل ويخدع زوجاته حيث يزعم لكل واحدة يريد الزواج منها أنه غير متزوج، ثم ينكشف أمره وتصبح الزوجة الضحية أمام الامر الواقع. نجد ان شخصية غانم في المسرحية الثانية تسير على نفس السلوكيات فهو الآخر يتزوج من الثالثة (ميرفت) المصرية زاعما لها أنه غير متزوج، وعندما يأتي بها الى قطر تكتشف ان لديه زوجتين أخريين. ويصبح محور الحدث في المسرحية يدور في اطار الخلافات والخصومات التي تنشأ بين الزوجات الثلاث.

واذا كان الوفاق في المسرحية السابقة قد تم بين الزوجة القطرية والمصرية في مواجهة الزوجة الثالثة (الهندية). فان في مسرحية (المحتاس) نجد الصورة نفسها في ذلك الوفاق بين الزوجتين السابقتين في مواجهة الزوجة الجديدة (المصرية) وهكذا نجد ان الكثير من الأحداث والشخصيات في سلوكياتها وتصرفاتها تتشابه في الكثير من مواقفها في المسرحيتين. ولكن نلاحظ ان في مسرحية (المحتاس) قد استطاع المؤلفان ان يلمسا جوانب ذات مغزى وهي في الوقت نفسه لا تخرج عن الاطار العام لبناء الحدث ووحدة العمل في اشكالية تعدد الزوجات. حيث نجد الزوجة الأولى (حصة) تنتقد الزوجة الثانية (عائشة) وهي فتاة متعلمة وتعمل مدرسة فتعيب عليها تركها بيتها، واهمالها لزوجها وخروجها للعمل. وعمل المرأة لا زال عند البعض موضع خلاف.. رغم حسم هذه القضية على ارض الواقع. كذلك من الابعاد التي لمسها المؤلفان في

هذه المسرحية التفكك الأسري الذي ينجم عن اشكالية تعدد الزوجات وما يتركه من أثر على الأبناء. نجد صورة ذلك مجسدة في الحوار الذي يدور بين (سالم) ابن غانم من زوجته الأولى وبين الطبيب الذي جاء لعلاج الأب.

سالم : مب أنت الدكتور؟

الطبيب : أيوه

سالم : وبوي يسمع كلامك ...

حلو قوله اذا ما أعطيت ولدك سالم افلوس بتموت

الطبيب : كده بس ده يبقى كذب والكذب عيب

سالم : صلِّ على النبي يا دكتور.. ما في واحد في ها البيت ما يكذب على نفسه وعلى غيره.

الطبيب : لا، دانتو حالتكم صعبة قوي، سلامو عليكم.[33].

ومن الملاحظ ان المؤلف قد صور شخصية المرأة الأمية (حصة) على أنها الأقوى في مواجهة المشاكل وأنها الأقدر على حسن التصرف بخلاف (عائشة) المثقفة حيث تقف عاجزة عن مواجهة الموقف بعد ان عرفت بزواج زوجها للمرة الثالثة. فتلجأ الى (ضرتها) حصة لكي تساعدها للبحث عن طريقة تعالج بها الموقف الجديد. فنجد ان تلك المرأة الأمية هي التي أصبحت تخطط وتدير الأمور وتوجه (عائشة) المثقفة التي وقفت حائرة يائسة أمام تصرفات الزوج..

والظاهرة الواضحة في المسرحيات التي عالجت قضية تعدد الزوجات هي اننا نجد ان المرأة المطيعة للزوج وأنها دائما اكثر قدرة على كسبه والسيطرة على عواطفه. في حين ان شخصية المرأة القطرية ـ غالبا ـ ما تظهر بأنها كثيرة الاعتزاز بنفسها. وأنها لا تعرف المجاملة أو تحريك عواطف الرجل. كما يبدو في مسرحيتي (ثلاثة على واحد) و (المحتاس).

وتبدو شخصية المرأة الأجنبية في معظم هذه المسرحيات أنها الضحية وغالبا ما تنتهي بموقف يرفض هذا الواقع، والعودة الى وطنها. مما يعني في الغالب عدم التكيف. وان كان المؤلفان في المسرحيتين السابقتين يبنيان هذا الرفض والتراجع الى أسباب ظاهرية قريبة، وهو كون الزواج مبنياً على الغش والخداع.

«ميرفت : جوازنا اتبنى على غش يا غانم بيه.. واللي اتبنى على باطل يبقى باطل..

غانم : أنا مب مصدق عقلي.. معقول هالكلام؟

ميرفت : معقول قوي يا غانم بيه..

غانم : لكن انا ما أقدر استغني عنك.. مستحيل اني أطلقك

ميرفت : وأنا مصممة على الطلاق ...»[54].

على اية حال رغم بساطة التناول لقضية تعدد الزوجات في المسرح القطري فان الالتفات الى هذه القضية في حد ذاته جزء من حركة الرصد لعملية التفاعل والتغيير التي يعيشها المجتمع. ونحن عندما نقف عند المسرحيات التي تناولت مثل هذه القضايا. لا بد ان نتحسس الابعاد التي ترمي اليها سواء كانت ابعادا اجتماعية، أو فكرية، او اقتصادية... فما هي العلاقة بين الثراء او ارتفاع مستوى الدخل، وبين تعدد الزوجات. واضعين في اعتبارنا غياب الوعي بأبعاد القضية عند البعض الى جانب ذلك الانفتاح السريع.. والفجوة بين التغير المادي السريع وبطيء التغيير الفكري والثقافي.. هذه وغيرها ابعاد كلها تدخل ضمن اشكالية تعدد الزوجات وغيرها من القضايا التي يمكن ان يسبر غورها الكاتب المسرحي برؤية متعمقة فاحصة، ينبني عليها موقف واضح لدى الكاتب. وحينها يصبح الهدف الذي يرمي اليه العمل الفني واضحا لدى المتلقي.

واذا كان المسرح في قطر قد وقف طويلا عند القضايا ذات الطابع المحلي وعالج الكثير من المشاكل التي ترتبط بواقع الحياة الاجتماعية. فان كتاب المسرح مع ذلك لم تغب عنهم قضايا أمتهم، ووطنهم العربي. فقضايا الوطن العربي ومشاكله القومية والظروف الاقتصادية التي يمر بها، هي قضايا الانسان العربي أينما وجد، من هذا المنطلق نجد أن المسرح في قطر قد اهتم بالقضايا القومية، وأصبحت النزعة القومية والهموم العربية تأخذ أبعادا مختلفة على خشبة المسرح في قطر. حيث بدأت ملامح وأبعاد الرؤية السياسية تظهر بوضوح في المسرح. وأمر طبيعي ان تخرج المسرحية من اطار الاسرة والمجتمع الصغير بقضاياه اليومية والآنية المحلية الى آفاق أرحب فتعالج قضايا قومية، أو انسانية. الى جانب ذلك نجد أيضا القضايا الفكرية ذات المغزى الاصلاحي بدأت ملامحها تتضح في العديد من المسرحيات وعلى الأخص في مسرحيات

عبدالرحمن المناعي على نحو ما نجده في «يا ليل يا ليل»، و «هالشكل يا زعفران»، أو بعض أعمال غانم السليطي في مسرحيته «المتراشقون».

ولعل أول مسرحية أخذت هذا التوجه وهو محاولة الاقتراب من القضايا القومية، ومعالجة الوضع العربي في صورة اشارات عابرة مسرحية «**إلى أين.**» التي كتبها عبدالله أحمد في منتصف السبعينات، وقد عرضت في مهرجان دمشق المسرحي عام 1976 م. ولما كانت المسرحية تمثل تقريبا بداية بالنسبة للكاتب كما أنها تمثل البواكير في مسيرة التجربة المسرحية في قطر. فاننا سوف نتناولها بشيء من التسامح حين ننظر لها بمعايير ومقاييس فنية ونريد تطبيقها عليها.

والمسرحية لا تخضع لبناء فني متكامل فليس هناك حدث رئيسي تقوم عليه المسرحية، وليست هناك شخصية أو شخصيات متمايزة يمكن ان تشكل وحدة بناء في مسيرة الأحداث المتعددة، بحيث أن هذه الشخصية أو اكثر الشخصيات تشكل البعد الدرامي الذي تتمحور فيه عقدة المسرحية. وربما تكون وحدة المكان هي الرابط الوحيد الذي يجمع بين الشخصيات. في الوقت الذي نجد ان الكاتب يطرح العديد من القضايا والأفكار من خلال تعدد الشخصيات. وأغلب هذه الأفكار تتسم بالذاتية والأنانية فكل شخصية من هذه الشخصيات تعيش في صراع مع نفسها أو مع الآخرين من أجل تحقيق رغبات أو مصالح شخصية. ولكن مع ذلك لا تخلو من بعض الاشارات والتلميحات التي تدين الواقع العربي. أو الجانب السلبي في مواقفنا كأفراد، وما ينعكسه من أثر على مسيرة الأمة، فالمسرحية في اطارها العام تصور مجموعة من التناقضات التي تحكمها المصالح الشخصية، بين مجموعة من المسافرين تجمعوا في صالة المطار، وتدور كل الأحداث في هذه الصالة. حيث نلتقي بالتاجر، والطالب، والفنانة، ومندوب الشركة، والشاب المراهق، والرجل الطاعن في السن.. الخ. وكل واحد من هؤلاء يكشف عن شخصيته وهدفه من الرحلة من خلال الحوار الذي يدور بينهم في الصالة. وتأخر وصول الطائرة ثم الغاء الرحلة المقررة للطائرة الأجنبية، كان المحرك الأساسي للكشف عن الكثير من الجوانب السلبية في نفسيات هذه الشخصيات.

ولكن الجانب الذي نستشفه من ذلك هو أن الكاتب اراد ان يصور لنا ان الحل

والتغيير لمسيرة الواقع العربي يجب ان تنبع من الداخل، ولا ننتظر من غيرنا ان يحل لنا قضايانا، أو يساعدنا في حل مشاكلنا. فالطيران الأجنبي قد خذل هؤلاء المسافرين. وفجر في نفوسهم الكثير من المعاناة والمآسي. ثم يأتي الطيران العربي كحل بديل لحل مشاكلهم. ولكن تبقى الجوانب السلبية في بعض الأفراد هي التي تنخر في المسيرة العربية. حيث نجد بعض الموظفين يلجأون للرشوة وغيرها من الأعمال المزرية البعيدة عن كل القيم والمعايير الأخلاقية لاشباع رغباتهم ومصالحهم الشخصية. وربما قاد الحماس العاطفي المؤلف الى مهاجمة كل ما هو أجنبي دون تفريق بين ما هو سلبي أو ايجابي. فهو يهاجم أحد وكلاء شركة (الكترون) تقوم بتسويق بعض الأجهزة، ويدعو الى عدم التعاون معه. وأنه من الأفضل تسويق البضائع العربية.. زاعماً ان هذه الشركات تسعى الى نشر الغباء والجهل في المجتمع العربي. لأن (الالكترون) واستخداماته تؤدي الى الكسل والخمول...

«نبيل ـ جالس تلف الوطن العربي وضاير المندوب الوحيد، وجالس بتروج بضاعة أجنبية، وكأنك تبذر بذور الغباء... بس بصورة مرسومة جميلة... الخ» (35).

ويصبح الغاء الرحلة للطائرة الأجنبية (السي. سي. او) وما سببه من احباط للمسافرين، رمزا أو معادلا موضوعيا لموقف الغرب من العرب وما يشكله من احباطات، ومن أنانية وحقد ضد العالم العربي ورغباته في التحرر والتقدم.

«خالد ـ سوتها فينا السي. سي. أو.
نورة ـ حطمت رغباتنا
غانم ـ رغباتنا واحدة يا نوره ... أحنا السبب... جهلنا السبب هم مستغلين جهلنا. وتفككنا» (36)

وبلماحية ورمزية شفافة تبرز صورة من المفارقات يرسمها الكاتب للرجل والمرأة في المجتمع العربي من خلال نموذجين من شخصيات المسرحية هما عبدالعزيز وزوجته التي اصطحبها للسفر معه. فالزوجة تدخل الى الصالة وهي مغطاة بملابسها ولا يكاد يظهر منها شيء على الاطلاق وتجلس صامتة حتى نهاية المسرحية دون حركة. ويرفض الزوج من موظف المطار ان يتلفظ باسمها عندما يفرز لهم تذاكر السفر. في حين نجد ان الزوج (عبدالعزيز) يقوم بالمغازلة

والتقرب الى بعض الفتيات المسافرات وموظفات المطار. وهي صورة مناقضة لموقفه من زوجته التي فرض عليها حاجزا خاصا يمنعها ويعزلها عن الآخرين.

فالمسرحية تطرح العديد من القضايا والأفكار، ولكن كما ذكرنا ان الخط الدرامي الذي يشكل عقدة في المسرحية يكاد يكون معدوما. ويصبح المكان هو الرابط الوحيد بين الاحداث، والافكار المختلفة التي تطرحها المسرحية.

وتأتي مسرحية (يا ليل يا ليل) للكاتب عبد الرحمن المناعي في مقدمة المسرحيات التي تمثل هذا الاتجاه ونعني به المسرحيات التي تعالج القضايا الفكرية والانسانية في اطار التوجهات السياسية. ففي هذه المسرحية يجسد لنا المشكلة الأزلية التي يعيشها الانسان مع أخيه الانسان في صورة صراع حين يغيب الضمير الانساني أو يتغلب جانب الجشع والأنانية في الانسان، فيحاول ان يستغل أخاه لاشباع رغباته وتحقيق طموحاته في هذه الحياة ولو كان على حساب الآخرين.

ومسرحية (يا ليل يا ليل) كتبها المناعي باللهجة العامية، وعندما أراد عرضها في مهرجان دمشق أعاد كتابتها باللغة العربية الفصحى. والحقيقة ان هذه المسرحية تعد من أفضل ما كتبه المناعي من مسرحيات، لبنائها الفني المتماسك وجدية الطرح، وثراء الفكرة وعمقها. فقد استطاع المناعي أن يوظف التراث بأبعاده الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ويخلق من خلاله عملا فنيا معاصرا فالصراع بين الخير والشر هو الخط الدرامي الذي ينسج من أبعاده عقدة المسرحية. وتتبلور قضية الحرية والعدالة في هذه المسرحية كمحور أساسي لهذا الصراع، الذي يمسرحه المؤلف من خلال علاقة (النوخذة) صاحب السفينة (بالبحارة) العاملين على ظهر السفينة في رحلات الغوص.

فقد استطاع المؤلف ان يجسد لنا صورة الصراع بين الحرية والعدالة وبين الظلم والتسلط في تلك العلاقة المتوترة التي تنشأ بين (أبي فلاح) صاحب السفينة وما تنطوي عليه شخصيته من ظلم وتسلط، وبين أهل البلدة الذين يتسمون بالطيبة والتسامح وشيء من الاستسلام للواقع. فيستغل هذا المتسلط قوته وثراءه ليتحكم في مصير البلدة. وتبدأ حدة الصراع عندما يمنع أبو فلاح أهل البلدة من السفر، أو بمعنى آخر يرفض السماح لهم بالعمل واستغلال الثروة، وهدفه من ذلك ان يظلوا بحاجة اليه. وبالفعل يعرض عليهم بعض المال

لكي لا يقدموا على السفر والبحث عن وسائل الرزق.

«مفتاح ـ نحن لسنا براضين عن أنفسنا.. ولكن ليس باليد حيلة كل المراكب والسفن لأبي فلاح.. وله الحق في اختيار لحظة الرحيل.

مبارك ـ مر شهران ولم نخض البحر.

ابو جابر ـ ما دمنا نأكل ونشرب... ونقبض نصف أجرنا.. لماذا نتذمر؟

مبارك ـ نعم.. ولكن لقمتنا منقوعة بالذلّ.. الى متى ونحن على هذا الحال من شروق الشمس الى مغيبها ونحن في هذا المقهى»[37].

ويستغل ابو فلاح سكوت اهل البلدة واستسلامهم لرغباته، فيستولي على (فرحة) ابنة السقاء بالقوة ويقف الأب وأهل البلدة موقفا متخاذلا دون ان يبدوا أية مقاومة أو احتجاج. وشخصية (فرحة) واغتصابها هنا رمز لاغتصاب الحرية التي جعلها المؤلف تشكل عقدة المسرحية. وقد غيبها الكاتب عن مسرح الأحداث. وهذه رؤية او توجه جيد حيث أسهم ذلك في البناء الفني في المسرحية فقد كان غيابها محورا لتصاعد الحدث واثارة الكثير من التساؤلات الحائرة بين شخصيات المسرحية. وهي تساؤلات توحي بأبعاد المأساة.

ويصبح غياب فرحة هو الشغل الشاغل لأهل البلدة فهي رمز الحرية الغائبة. ولا معنى للحياة دون حرية. «ابو مسعود : العمل ان نفكر، نحن نريد أن نوضح للناس ان هذه القرية لن تكون بدون فرحة وان فرحة ابنة خميس السقاء...»[38] ويمكننا هنا ان نعتبر شخصية (السقاء) رمز للشعب أو أهل البلدة ولعل ذلك يتمشى مع تفسيرنا لفرحة بأنها رمز الحرية. وشخصية المصلح (أبي مسعود) في المسرحية تمثل صورة للضمير الحي الثائر على التسلط والظلم والقهر فهو يدعو أهل القرية الى الثورة على ظلم أبي فلاح. الا اننا في الحقيقة نجد ان شخصية أبي مسعود شخصية ضعيفة في بنائها الفكري، فهي لا تلعب الدور المناسب للموقف الذي أراد المؤلف ان تتبناه هذه الشخصية وتعبر عنه، فأسلوب الحوار والاقناع كان ضعيفا بالنسبة لشخصية المصلح. رغم ان النتيجة التي تمخضت عنها المسرحية كانت ايجابية وهي انتصار الخير وظهور بوادر التغيير التي كان يدعو لها هذا المصلح.

وقد استطاع المؤلف من خلال هذه المسرحية ان يعري ويكشف الكثير من السلوكيات المنحرفة ويجسد تلك السلبيات التي تعيشها بعض النماذج البشرية.

فالمصالح الشخصية والأنانية هي التي تتحكم في مواقف الكثير من شخصيات المسرحية فـ(مبارك) عندما ينضوي تحت لواء ابي مسعود لم يكن ذلك عن ايمان بمبدأ او دفاع عن عدالة وانما كانت تحكمه مصلحة شخصية وهو حبه (لفرحة) التي فقدها باستيلاء أبي فلاح عليها. فغير موقفه ووقف الى جانب أبي مسعود. وتتجسد الصورة الهزلية الساخرة بكل ما تحمله من انتهازية، وانهزامية في آن واحد في ذلك المشهد الذي يجسد قمة المأساة التي تعالجها المسرحية في تلك المحكمة الصورية التي يشكلها أبو فلاح للنظر في قضية الفتاة (فرحة) وشرعية ضمها او استيلائه عليها. فنجد الجميع تحكمهم المصالح الشخصية، والخوف من المواجهة، فيقفون الى جانب الظالم، ويؤيدون استيلاء أبي فلاح على الفتاة، ويقف (السقاء) حائرا عاجزا وهو يشهد هذا الموقف المزري اذ يرى المجتمع بأسره يقف ضده ويؤيد الظالم، ويقر باغتصاب ابنته. ان المحور الأساسي الذي تقوم عليه فكرة المسرحية هو كيفية استقلالية القرار وحرية اتخاذ الموقف اذا كان صاحب هذا القرار غير قادر على توفير لقمة العيش لنفسه بحرية.

«أبو فلاح : كلكم هيا اجلسوا فأنا لا أريد سوى مصلحتكم.. وأن تعرفوا صديقكم من عدوكم ولتعلموا ان الخير لا يأتي الا ممن يملك الخير، هيا يا (سبات) أنظر طلبات **الرجال**»[39].

ولكن التوجه الفكري عند الكاتب يرفض هذا الوضع، فهو نتيجة للتقاعس والتواكل والكسل الذي يعيشه هؤلاء الناس.. وان التغيير لا بد ان يأتي من داخل نفوسهم.. ونفس الموقف نجده يتكرر عند الكاتب في مسرحيته (حكاية حداد) حيث نجده يركز على موضوع التواكل والتقاعس والروح الاتكالية التي يتسم بها البعض مما يؤدي في نهاية المطاف الى التبعية.

ان هذه الرؤية لواقع الشخصيات من خلال علاقاتها وتعاملها واقعيا ـ كما تصورها المؤلف ـ قد أثر على بناء بعض الشخصيات فنيا، حيث نجد مثلا شخصية (مبارك) الذي يمثل موقفا معارضا لموقف أبي فلاح، نجد ان المؤلف لم يستغلها أو لم تلعب دورا بارزا في معارضة الطرف الآخر، بل ظل موقفه ضعيفا ومترددا في المواجهة، في حين أنه كان بامكان المؤلف ان يتخذ من موقف (مبارك) وسيلة لاثارة الصراع بصورة اقوى طوال المسرحية خاصة وان دوافع الصراع بين الشخصيتين كانت نابعة من نوازع قوية وهي حب كل منهما

لـ(فرحة) ولكن رؤية الكاتب لعلاقة شخصياته بمحيطها هو الذي دفعه الى وضعها في مثل هذا الاطار حتى اصبح الصراع بينها غير متكافىء. ولكن مع ذلك نجد ان الصراع بدأ يأخذ أبعاده وهو المواجهة وردة الفعل في نهاية المسرحية حيث يعلن اهل البلدة تمردهم على أبي فلاح ووقوفهم الى جانب (السقاء) حيث يقومون بحرق سفن أبي فلاح، وهي نهاية ينتصر فيها الحق والعدل والحرية على التسلط والظلم. ولا شك ان احراق السفن هنا اشارة الى تدمير والقضاء على وسائل الاستعباد التي كانت تمكن أبا فلاح من السيطرة على اهل القرية.

والحقيقة ان هذه المسرحية تكاد تكون من أنضج وأفضل المسرحيات التي قدمها المسرح القطري حتى الآن سواء من حيث عمق الفكرة أو من حيث البناء الفني.

وكما أشرنا من قبل ان التوجه القومي، والقضايا الفكرية ذات الطابع، النهضوي والاصلاحي بدأت تبرز بصورة واضحة على خشبة المسرح القطري، وبدأت أو كادت تختفي تلك الموضوعات التقليدية ذات المشاكل الآنية. ولعل هذه الظاهرة هي أهم مؤشرات تطور الحركة المسرحية في قطر. كما ان هذا التوجه ينم عن وعي بدور المسرح وأثره في المسيرة الحضارية، ودوره التثقيفي بتوجهاته نحو القضايا الفكرية الجادة.

والحقيقة ان هناك نماذج كثيرة تحمل مثل هذه التوجهات في المسرح من حيث الاهتمام بالقضايا الفكرية والقومية ذات المغزى السياسي مثل معظم مسرحيات المناعي (هالشكل يا زعفران)، و (حكاية حداد)، ومسرحية (يا ليل يا ليل) الآنفة الذكر، وكذلك من المسرحيات التي تمثل هذا التوجه مسرحية (المتراشقون) لغانم السليطي التي تصور باسلوب كوميدي ساخر اشكالية الخلافات العربية. وأثرها السلبي على مسيرة الأمة. وكذلك مسرحية (علتنا منا وفينا) لمرزوق بشير حيث يجسد الكاتب من خلال هذه المسرحية الداء المستفحل في جسد هذه الأمة وهي الخلافات الجانبية التي تشغل الأمة عن قضاياها الأساسية كما يعرض الأمة كي تقع فريسة للطامعين...

الهوامش

(1) قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر .. د. عز الدين اسماعيل، ص 37 .

(2) محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، ص 37.

(3) أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ص 16.

(4) مسرحية (أم الزين) فصل (2) ، ص 3.

(5) المرجع السابق، ص 4.

(6) مسرحية (أم الزين) ، فصل (3)، ص 4.

(7) تمت ميوده: ظلت متماسكة.

(8) تلايمت: انهارت ــ تصدعت.

(9) مسرحية (أم الزين)، فصل (3)، ص 4.

(10) انظر المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي. د. ابراهيم غلوم، ص 75، وانظر المسرح في الوطن العربي د. علي الراعي، ص 410.

(11) مسرحية (من فوق هالله هالله) ص 3. ف 1

(12) المرجع السابق ص 7

(13) المرجع السابق ص 10

(14) المرجع السابق، ص 12

(15) الحياة في الدراما (اريك بنتلي)، ص 69

(16) المسرحية، فصل (3)، ص 5.

(17) المسرحية، الفصل (1) ص 11.

(18) اللي جدامك: الذي أمامك.

(19) مب: أليس.

(20) اللي تيلس عليه: الذي تجلس عليه.

(21) تبينا: تجيء الينا.

(22) المصدر السابق، ص 14.

(23) المسرحية، الفصل (3) ص 10

(24) ابراهيم غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، ص 120.

(25) مسرحية: ابتسام في قفص الاتهام ــ صالح المناعي ــ عادل صقر، الفصل الاول ص 6.

(26) نفس المرجع ص 7.

(27) مسرحية ابتسام في قفص الاتهام، الفصل الأول ، ص 12
(28) المصدر السابق، ص 40.
(29) المصدر السابق، ص 59.
(30) مسرحية (سوق البنات) عبد الله أحمد، عاصم توفيق، ص 10.
(31) مسرحية (ثلاثة على واحد) حسن حسين، ص 32.
(32) مسرحية (ثلاثة على واحد) حسن حسين، ص 32
(33) مسرحية (المحتاس) ـ صالح المناعي، محمد عثمان، ص 24.
(34) مسرحية (المحتاس)، ص 51.
(35) مسرحية (الى اين؟) عبدالله أحمد.
(36) المصدر السابق.
(37) مسرحية (يا ليل يا ليل).
(38) مسرحية (يا ليل يا ليل).
(39) مسرحية (يا ليل يا ليل).

المراجع والمصادر

1) قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر.

د. عز الدين اسماعيل / دار الفكر العربي
القاهرة، 1980 م.

2) المواقف الأدبية.

د. محمد غنيمي هلال / نهضة مصر للطباعة
والنشر، القاهرة، 1973 م

3) الحياة في الدراما

اريك بنتلي / المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، ط (3) بيروت 1982 م

4) المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي.
د. ابراهيم غلوم، عالم المعرفة، الكويت 1986 م.

5) المسرح في الوطن العربي.
د. على الراعي / عالم المعرفة، الكويت 1980 م.

المسرحيات	المؤلف	التاريخ
1) مسرحية أم الزين	عبدالرحمن المناعي	1975
2) من فوق هالله هالله	محمد مبارك العلي	1975
3) ابتسام في قفص الاتهام	صالح المناعي، عادل صقر	
4) سوق البنات	عبدالله أحمد، عاصم توفيق	
5) ثلاثة على واحد	حسن حسين	1980
6) المحتاس	صالح المناعي، محمد عثمان	
7) الى أين؟	عبدالله أحمد	1976
8) يا ليل يا ليل	عبدالرحمن المناعي	1984
9) حكاية حداد	عبدالرحمن المناعي	1984
10) عانس	عبدالله أحمد عبدالله	1972

«ألوان الصراع الدرامي في المسرحية الكويتية»

دراسة في أدب المسرح بالكويت

الدكتور: محمد مبارك الصوري

المحتوى

في المدخل والتقديم :

يشير «جان دفينيو» (سوسيولوجية المسرح) إلى انه «في المجتمع الطبقي تسعى الطبقات إلى تجنيد الفن من أجل خدمة أغراضها الخاصة. ولقد فجّر المسرح الإغريقي منذ أيام اسخيلوس الضغوط التقليدية ونقلها إلى المسرح كعنصر أساسي في فعل درامي وموقف صراعي، وفرض احتدام المعركة التي تقوم بين الإنسان وبين الضرورة. وهي صورة تحتفظ للوجود الجمعي للمدن والدول»[1].

ولقد تعددت صور صراع الإنسان في المسرح: ابتداء من صراعه مع القدر والشيطان، ومع الذات والمجتمع، الأمر الذي يدفع ببعض الدارسين لأن يرى أن «المسرح يمثل الإنسان في عريه كله»[2].

والواقع أن اتحاد الدراما بالحقيقة الإنسانية يعني ارتباط الفنان بالحياة واتحاد الفكر بالفكرة. فالمسرحية ليست هي مستودعاً للحقائق والأفكار، وإنما ترتبط الحقيقة والفكرة فيها بتجربة المؤلف نفسه. وان كان الصراع هو جوهر الدراما فإن هذا ما يؤكد حيوية الحقيقة المسرحية، وانها من نوع الحقيقة الأدبية أولاً وقبل كل شيء. فالفكرة فيها لا يمكن أن تستقل، بل تظهر من خلال أجزاء من حياة بعض الناس يبصر بها المؤلف ويجعلها من نفسه موضع الاهتمام والعناية. حتى تطفو على السطح ثم تأخذ في التشكيل تدريجياً، وتبدأ الفكرة في التكوين، فتظهر في البداية وكأنها مفردة، طارحة جوانب من الصراع بين بعض الأشخاص وبعضها الآخر، أو بين البطل والجو المحيط به، حتى يستقل العنصر الأساسي في الفكرة بنفسه، وإذ بعناصر أخرى مختلفة تضاف إلى الموقف، ثم تحيل كل ذلك داخل وحدة تربط الأجزاء وربط الشيء بالشيء أو

المسبب بالسبب . وهذه الوحدة الجديدة التي تنتج عن هذا هي الفكرة في الدراما ، وهي المركز الذي تدور حوله العناصر المستقلة الأخرى وتنجذب إليه [3] .

وان كان المسرح في حد ذاته أدب رفض وفن معاناة ، فإن الصراع في المسرح والمسرحية في الكويت لا يعني مسرح الاحتجاج والتناقض كما هو معروف عند : الفريد جاري وانتونان ارتو وارثر أداموف ويوجين يونسكو وغيرهم . إنما هو محاولة للإشارة على ما في المسرح من صراع يعتبر من أخطر الحركات في تاريخ الدراما العالمية الحديثة ، سواء على مستوى المضمون أو الشكل . ذلك أن مسرح الاحتجاج والتناقض حركة أو حركات مسرحية تهتم بالشكل ، حيث تمثل أخطر تحد واجه الدراما التقليدية حتى الآن . ولكن الصراع هنا يدخل في نطاق المضمون والدعوة نحو تحسين الشكل المسرحي التقليدي المطروح . بوجود بعض المحاولات المتمردة كمسرح الخيال العلمي والمسرح العبثي اللذين طرحهما (سليمان الحزامي) ضمن جهود أدب المسرح في الكويت . علاوة على بعض المحاولات المسرحية المطروحة حديثا على مستوى حركة المسرح في العالم العربي : كمسرح السامر ، والمسرح الشامل ، ومسرح الحكواتي ومسرح القهوة والسرادق ... الخ . وذلك على مستوى تجربة القاص (اسماعيل فهد اسماعيل) في مسرحيته اليتيمة « النص » .

وإن كانت المسرحية السياسية تمثل مسرحية التمرد والرفض فإن تمردها لا يتجاوز المضمون دون الشكل الذي يضعها ضمن المسرحية التقليدية . وهذا ما جاء على مستوى التجربة المسرحية السياسية عند (حسن يعقوب العلي) بمسرحيتيه : عشاق حبيبة والثالث . بما يؤكد ثبات الشكل الدرامي التقليدي الذي جاء من النمط الأرسطي الموروث ، وهو النمط الأوروبي السائد لمئات السنين والذي تسلل إلينا وهيمن على صنّاع المسرحية عندنا .

وهذا ما يؤكد أن مسرح الاحتجاج والتناقض عبارة عن : هزات تتعرض لها الدراما الحديثة بعد الحرب العالمية الثانية . منها (المسرح العبثي) و (مسرح الشباب الغاضب) في أوروبا . وقد كان له صدى في دول العالم الثالث ونحن من هذه الدول . وهي هزات ستتلاشى بالضرورة وستفقد ما لها من تأثير بمجرد أن يتغير المناخ أو العامل النفسي الذي أوجدها . وموقف الليبرالي في الغرب

والأجنحة اليمينية واضح من هذه الاتجاهات الحديثة ومن تلك الحركة وما عُرف بالمسرح الطليعي. فإن ما أصاب البناء المسرحي التقليدي ليس إلا شرخاً في الجدران الخارجية[8].

وعلى أي حال نرجو أن نتجه إلى بيئتنا لنرى ونحن بين يدي الصراع المسرحي مضموناً وشكلاً على أي شيء أعتمد صراعنا المسرحي، ومن ثم فنحن مضطرون إلى مناقشة الموضوعات التالية:

1 - صراع الأجيال في المضمون المسرحي.

2 - من التاريخ إلى قضايا المجتمع المعاصرة.

3 - هموم الإنسان الكويتي وقضاياه بين الأرض والبحر... مسرحياً مع عرض سريع وموجز لمراحل نشأة الحركة المسرحية في الكويت، ابتداء من المسرح المدرسي حتى الاتجاهات الحديثة في المسرحية مرورا على أهم الملامح الفنية لهذه الحركة المسرحية الطموحة.

وعلى الرغم مما للفنون الشعبية في الكويت من طابع درامي، فإن هذه الأبعاد الدرامية لن تدخل ضمن اهتماماتنا. وحتى البدايات الأولية التي أوردها التاريخ الأدبي في الكويت ليستِ موضع اهتمام كبير من قبلنا، لأنها لم تمثل صراعا محدوداً ومستمراً في حياة المجتمع. كما أن المسرح في النادي والمدرسة وان اتخذ صبغة التنظيم والاستمرار، فإنه قد ابتعد عن دراما النقد الاجتماعي التي تضم القضية الاجتماعية بين جنباتها. وحتى (المسرح العربي الفصيح) الذي قام على أكتاف (زكي طليمات) سيخرج من نطاق دائرة الاهتمام لنزعته التاريخية الواضحة، وسنخرج من التاريخ إلى قضايا العصر وهي قضايا معاصرة للمجتمع الكويتي نفسه لنتعرف على بدايات صراعات المجتمع في المسرح المعاصر وفي مضامينه الدرامية، بما أبرز على الواقع المحلي الدراما الاجتماعية، أو دراما النقد الاجتماعي، أو دراما الخط الاجتماعي كما يسميها شيلي ديكروس.

(من التاريخ إلى قضايا المجتمع):

كان المسرح في الكويت أكثر التصاقاً بالقضية الاجتماعية منذ نشأ، وقد عمل على جذب الناس حوله. وعلى الرغم من تفشي الارتجالية فلم تقدم

مسرحية فنية جادة في مرحلة البدايات الأولى، فإن الستينات استطاعت أن تبعث وعياً جماهيرياً مسرحياً كان مبالغاً فيه. حمل عبئه (المسرح الشعبي)، إلى جانب جهود (المسرح العربي) في مرحلة تالية. ومن هنا يمكن أن نقسم المسرح الكويتي باتجاهاته العامة إلى قسمين بارزين هما: المسرح الترفيهي والمسرح الجاد برغم كونه مسرحاً مسالماً في بداياته.

وعلى أثر تكوين فرقة (المسرح العربي) واهتمام الدولة بها. ظهرت فرقتان جديدتان هما: فرقة «مسرح الخليج العربي» وفرقة «المسرح الكويتي». ولكن هاتين الفرقتين ـ على خلاف فرقة المسرح العربي ـ قامتا بمجهودات أعضائها دون تدخل من جانب الدولة. ثم رأى المسؤولون ـ اقرارا للعدل في معاملة جميع الفرق وتحقيقاً لنوع من التنافس بينها ـ أن تستقل فرقة (المسرح العربي) وتتولى أمر نفسها كغيرها، وأخيرا اعترفت (إدارة الشؤون الاجتماعية) رسمياً بجميع الفرق.

على أن تميز هذه المرحلة بتعدد الفرق لم يعن تكرارا برغم التداخل النسبي بين الفرق الأربعة، إذ كان لكل فرقة شخصية فنية مستقلة وذات لون توشك أن تُعرف به. ولم تعتمد هذه الفرق في تكوينها على تلاميذ المدارس ولا على فرق الكشافة، إنما اعتمدت ـ غالباً ـ على المواهب التي تنمو من خلال أداء الفرق المسرحية. ومن ناحية أخرى تعدد المؤلفون المحليون للنصوص المسرحية وهذا هو المهم[9]، وأفادوا من النصوص العالمية حتى أن بعضها مُنح صفة المحلية من خلال «التكويت» والاعداد.

تلك كانت أبرز معالم المرحلة الثانية في تطور المسرح الكويتي، بما يكشف عن الدراما الاجتماعية التي حولت النص المسرحي من التاريخ ـ على مستوى المسرح بالمدرسة أو تجربة المسرح العربي الفصيح ـ إلى قضايا الواقع في المجتمع الكويتي المعاصر.

(أ) «المسرح العربي» وقضايا المجتمع الكويتي:

ويعنينا هنا دور (المسرح العربي) في إرساء المفاهيم المسرحية، والمعروف أنه قدم أكثر من عمل جيد في مسرحه الجاد الواضح الكلاسيكي. وعلى الرغم من انجرافه وراء النص الترفيهي ـ أحياناً ـ حمل لواء مسرحية القضية وقدم أكثر من نص في هذه المرحلة المبكرة من مرحلة انشائه، اتضحت بعدها

جدارته بالبقاء وقدرته على تنمية الحس المسرحي في المجتمع. والنموذج البارز لهذا اللون مسرحية « **عشت وشفت** » ويعادله نموذج « **كويت سنة 2000** » بجانب مسرحيات أخرى بلغت ذلك المستوى الرفيع، وأبرزها مسرحية « حط الطير طار الطير ». كما قدمت هذه الفرقة مسرحية القضية العربية بالأسلوب المحلي، وذلك من خلال المسرحية المعدة « عالم نساء ورجل » وهي من المسرحيات التي تنهض على فكرة وموقف وان وقعت في بعض الاضطرابات الفنية.

على أن مسرحية « عشت وشفت » تظل بداية التصدي لقضايا العصر، كما تظل بداية ظهور جديد في تاريخ (المسرح العربي)، دخل به منافساً للمسرحين: الترفيهي والجاد. واعتمد على أهمية القضية المعروضة وليس على الاسماء التي كان يقدمها زكي طليمات ـ كالحكيم وتيمور ـ فبرز القادرون على التأليف والاعداد.

(ب) « المسرح الشعبي » والترفيه :

من جراء تحمس « النشمي » واستهوائه لفكرة تكوين مسرح ترفيهي يقلد فيه (مسرح الريحاني)[6]، أنشأ « فرقة الكشاف الوطني »، وهذه تطورت فيما بعد إلى « فرقة المسرح الشعبي »، أقامها بمساعدة بعض المخلصين له وللحركة المسرحية.

ومن أبرز مسرحيات (المسرح الشعبي) مسرحية « مدير فاشل » التي قُدمت عام 1955 م على مسرح مدرسة صلاح الدين كأول عروضها المسرحية ذات النزعة الانتقادية المباشرة، فلاقت نجاحاً جماهيرياً كبيراً بين أوساط الناس. وقد تم تلاقي ما تحدثت عنه المسرحية من الفساد والاهمال. مما شجعها على اعادة عرضها احدى عشرة مرة. وعمل هذا النجاح ـ على المستوى الاجتماعي والمالي لا الفني ـ على تحويل أفراد الفرقة المسرحية عن النشاط الكشفي إلى العروض المسرحية، وقد اعتمد بعضها على الارتجال.

ومنذ 1957 حتى نهاية 1959 توقف هذا المسرح عن تقديم المسرحية المرتجلة[7] ومن بينها مسرحية واحدة دوِّنت وألفها (صقر الرشود) بعنوان « تقاليد ». ومن أهم أعماله المسرحية ـ إلى جانب « مدير فاشل » ـ مسرحيات: « ضاع الأمل »[8]، « خبير اسكت » التي أدى عرضها إلى فصل

الخبير الأجنبي من المصلحة التي كان يعمل بها. أما مسرحية «شرباكة» فقد نبهت المسؤولين إلى بعض الاصلاحات.

ويرجع نجاح هذه المسرحيات إلى الجانب الموضوعي قبل كل شيء، فكان نجاحها جماهيرياً مستنداً إلى مجموعة من الفضائح والمشكلات التي تكاد أن تكون كيدية طابعها الشكوى التي لا تحظى بالتحقيق فيها. والمسرح بهذا التنازل المباشر للقضايا يشبه الصحافة اليومية السيارة، ومعلومات هذه ليست دائماً صحيحة، إنما تعمد بإيقاع سريع إلى وصول الشكوى ورصد الاسم في الصحيفة.

وكان التفاف الجمهور حول هذه المسرحيات، من الآثار الايجابية التي تحمد له ولقيامه، لدرجة أن الجمهور آلى على نفسه تزويد الفرقة بالمعلومات دون أن يعنى «ببعض النتائج السلبية وخاصة بالنسبة للممثلين. فقد ضاقت صدور بعض المسؤولين بالنقد الموجّه إلى مصالحهم واداراتهم مما كان له تأثيره السيئ على علاقة هؤلاء المسؤولين بمرؤوسيهم من الممثلين. وقد وصل ذلك في بعض الأحيان إلى درجة الاضطهاد والتهديد»[٧]. ومن أبرز مسرحيات النشمي المطبوعة مسرحية «**فرحة العودة**».

(جـ) «مسرح الخليج العربي» ومسرح القضية الاجتماعية:

بعد نجاح مسرحية «تقاليد» التي كتبها (صقر الرشود) للمسرح الشعبي، أقدم على تأليف مسرحيته الثانية «فتّحنا» وقدمتها فرقة (المسرح الوطني) الجديدة التي كوّنها الرشود مع بعض الزملاء والهواة بعد أن دب خلاف بينه وبين (المسرح الشعبي). وقد حاولت فرقة هذا المسرح وضع لائحة للمسرح. إلا أنها سرعان ما تشتت شملها.

وفي عام 1963م عندما سمحت الدولة بتكوين الجمعيات الثقافية والأدبية، تقدمت المجموعة نفسها بطلب تكوين مسرح جديد تحت اسم جديد، فتأسست الفرقة المسرحية التي عُرفت باسم «جمعية مسرح الخليج العربي» وذلك في يوم الثالث عشر من مايو سنة 1963م. ويُعد «مسرح الخليج العربي» أحد التجمعات المسرحية الأربعة التي سارعت إلى تشكيل أول مجلس إدارة للمسرح ولجنة ثقافية، إيماناً بدور الثقافة في خلق شخصية الفنان المسرحي. وقامت تلك اللجنة باصدار «مجلة الكلمة الثقافية»، نشرت عدة مقالات نقدية أثارت

الجدل. كما عقدت عدة ندوات ومحاضرات تعرضت للمسرح محليا وعربيا وعالمياً، وكشفت عن تطلعات حرصت الفرقة على تأكيدها في الساحة المسرحية الكويتية [11].

ونلاحظ على عروض هذه الفرقة أنها جمعت بين المسرحيات الكويتية والمسرحيات العالمية التي قدمت منها ثماني مسرحيات باللهجة الكويتية، وقد حققت نجاحاً ملموساً، ومن بينها مسرحيتان تُرجمتا، هما: «صفقة مع الشيطان» و «بيت الدمية»، ولم تلقيا النجاح المنتظر على مستوى الجماهير بسبب سوء الاختيار وربما بسبب مستوى اللغة. كما نلاحظ أن عروض هذه الفرقة قامت على أعمال تتصف بالجدية ولم تحاول تملق الجماهير، وحتى من خلال الضحك حافظت على ذلك المستوى مضحية في سبيله ــ وبخاصة في البداية ــ بالجانب المادي، فهي إذن تيار يخالف تيار «المسرح الشعبي». وهي أيضاً مصرة على تأصيل أسلوب جديد في العمل، هو أسلوب العمل الجماعي الذي طابعه الجرأة والرغبة في منافسة المَسْرَحَيْن: العربي والشعبي، وجاوزت حماسته الفنية حدود التحدي إلى رفض اللونين: العربي والفصيح مستهدفة تثقيف البيئة والذات من خلال الفن.

ويبدو أنه من الضروري أن نؤكد ــ بنحو أو بآخر ــ أن مسرح (الخليج العربي) مثّل المسرح الطليعي في الكويت ذا الثقافة الدرامية الواعدة والواعية بما بذل من نشاط فكري إلى جانب نشاطه الفني، متطلعاً إلى الغرب من خلال مستويين: أولهما الاعداد والتكويت [12]، وإبقاء النص المسرحي على صورته الأصلية بأسمائه وسماته الغربية، وما يستتبع ذلك من أداء عربي فصيح [13]، مع الالحاح على المسرحيات ذات القضايا الاجتماعية والحضارية المعمقة.

ومع هذا فإن أعمال هذه الفرقة ــ في ذات الوقت ــ لم تسلم من طابع الترفيه أو الهزل، فقدمت: «نعجة في المحكمة» و «بخور أم جاسم» و «مهفة ولا كنديشن» في عرض واحد [14]، وهكذا قدم (مسرح الخليج) ــ بالنصوص الجيدة والجادة ــ ما يصح القول معه إنه طرح القضية بشيء من الدراسة والتأمل. وجذب إلى الحركة المسرحية كاتبين مرموقين جادين هما: عبد العزيز السريع وصقر الرشود، فقدما لمسرح الخليج قضايا اجتماعية طابعها الحدة والمواجهة والهروب من ماديات الحضارة الحالية، وذلك في أكثر من مسرحية:

أما الهروب فتمثل في أعمالها المسرحية وأبرزها: «1، 2، 3، 4 ... بم» و «ضاع الديك» و «الحاجز» و «شياطين ليلة الجمعة» و «بحمدون المحطة». وأما المواجهة ـ وكانت بين الطبقات وبين الأجيال بل بين الجيل الواحد ـ تحققت في مسرح القضية في بعدها السياسي الجاد، وتعالج الموقف بطريقة أكثر جدية ونضجاً في مرحلة تأصيل المسرح.

أقدمت فرقة (مسرح الخليج العربي) على ذلك دون أن تجعله اتجاهاً انتقامياً ولا نزعة عدوانية تفتقد الموضوعية وكل مناقشة فكرية. ولا تبرر هذا التناقض طالما صحت الأسباب وتحققت الدوافع.

د ـ «المسرح الكويتي» ومسرح الفكرة:

بعد أن استقال (محمد النشمي) من المسرح الشعبي وظهور مسرح الخليج العربي، وبعد أن تخلت وزارة الشؤون الاجتماعية عن الاشراف الكامل على المسارح، شرع (النشمي) في تأليف فرقة مسرحية جديدة من بين الذين عملوا معه في فرقة المسرح الشعبي، وكذلك من بعض الهواة الشبان. ولم يأت عام 1964 حتى ظهرت فرقة «المسرح الكويتي» برئاسته لمدة عام واحد أنهاه باستقالته، فأسدل الستار بذلك على أهم شخصية من شخصيات المسرح في الكويت، وان ظل حرفاً مضيئاً وكلمة مشعة[15].

ألّف النشمي لفرقته مسرحيتين هما: «حظها يكسر الصخر» عام 1964 م و «بغيتها طرب صارت نشب» عام 1965، وتولى اخراجهما وشارك أيضاً في تمثيلهما. إلا اننا نميل إلى القول ان قدرة النشمي على الارتجال كانت أكبر من قدرته على التأليف، فليس عجيباً أن يجيء النصان دون المستوى الفني، وأن يكونا افادة للتجربة المسرحية الحديثة تأليفاً وأداء. ويكفي أن صنيعه هذا كان يعني اتاحة الفرصة «لغيره من المؤلفين الشبان»[16].

والمسرح الكويتي ـ كالمسرح العربي ـ كان يقوم على التلاميذ والرفاق القدامى منذ مرحلة الخمسينات. وبرغم ما أحرزه من تقدم ظل ينزع إلى القديم ويعتد بالترفيه ولا يرفض النقد الاجتماعي.

وقد قدمت الفرقة بين عامي 1964 و 1970 م ست عشرة مسرحية معظمها محاولات أولية من المؤلفين الناشئين الذين لم تتضح مواهبهم الفنية بعد، مما

دعا الفرقة للاتجاه نحو الاقتباس من المسرح العالمي أسوة بغيرها من الفرق، ولتلافي النقص في النصوص المؤلّفة محلياً. ومن هذا المنطلق قدمت لموليير مسرحية «البورجوازي أو الثري النبيل» تحت عنوان «ديرة بطيخ»، وقدمت لماريفو ـ الفيلسوف العربي ـ مسرحية «لعبة الحب والمصادفة» بعنوان «لعبة الحب» و«سهارى» عن مسرحية «ليلة ساهرة من ليالي الربيع» للكاتب اليوناني (ازيك جارديبل بونتشيلا). كما اتجهت الفرقة إلى الكتّاب العرب فقدمت الكاتب المصري (عبدالله بركات) في مسرحيته «مشروع زواج». وفي سبيل ما يحقق للفرقة من التلوين اتجهت اتجاهات عدة، ودعت بعض الفرق المسرحية من (الهند) و(العراق) و(مصر) لتقديم بعض عروضها في الكويت [17]

وتقف (فرقة المسرح الكويتي) بعد هذا متميزة بالقدرة على مزج الكوميديا بالفكرة الجادة، فكانت أبرز فرقة مسرحية اكتشف النقاد وبعض الجمهور المهتم بالمسرح خطوط عروضها المسرحية ولونها الفني. بتقاليد درامية عُرفت عنها. وأبرز أعمالها: «غرفة بو صالح»، «طرباش لوماش»، «واشراييكم يا جماعة» و«النواخذة»، «وبغيتها طرب صارت نشب» [18]، و «لما حصل لي بطلت أصلي». واختصت بالمواقف الكوميدية المركبة في مثل مسرحية «سبيت حي لو ميت».

وقد تنوعت عروضها المسرحية ما بين النزعة الجمالية التي ترتكز على حركة التشكيل الجمالي واتباع العرض الحركي الراقص كما في مسرحية «الدرة»، والعروض ذات النزعة التاريخية والشعبية المُستمدة من السِّير كمسرحية «رسائل قاضي اشبيليا» لألفريد فرج [19]، ومسرحية «جحا باع حماره» لنبيل بدران. وذلك في أوائل السبعينات عندما بدأت به الفرقة وبعد انتشار هذا اللون التاريخي بين الفرق المسرحية الأخرى.

ولقد تأرجحت هذه الفرقة بين اللون المسرحي الجاد واللون الكوميدي، واهتمت بالتاريخ دون تحري هموم «الكويتي» ومحاولة الكشف عن تناقضات حياته الجديدة، بعد أن كانت سابقاً مهتمة بهموم الكويتي البسيط في حياته الأولى على نحو ما رأينا في مسرحية «النواخذة» [20]

وأخيراً نقول إن « المسرح الكويتي » الذي حرص على وصف أكثر مسرحياته بأنها المسرحية الضاحكة، لا تفتقد الفكرة والهدف، سواء أكانت ضاحكة أو اجتماعية أو حتى شعبية. وقد كانت السمة الغالبة عليه الاهتمام بالطابع البيئي، مع محاولة تصوير الأجواء الشعبية، واعتماد المثل الشعبي بكثرة.

الهوامش

(1) 1 : 11، 375.

(2) جان دفينيو، سوسيولوجية المسرح 2 : 384.

(3) لمزيد من التفاصيل : انظر « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر » د. عز الدين اسماعيل ص 37 وما بعدها.

(4) لمزيد من التفاصيل : انظر مسرح الاحتجاج والتناقص، المقدمة بقلم د. عز الدين اسماعيل.

(5) أمثال: عبد العزيز السريع، سعد الفرج، صقر الرشود، محمد النشمي، عبد الرحمن الضويحي، حسين صالح الحداد، حسن يعقوب العلي، عبد الأمير التركي، صالح موسى، مهدي الصايغ، سالم الفقعان، ابراهيم العواد، خالد عبد اللطيف ... وغيرهم.

(6) الذي فتن فيه أثناء زيارته للقاهرة في بعثة كشفية لبضعة شهور وذلك في الخمسينات.

(7) بلغ عددها عشرين مسرحية ألفها أو (ولّفها) محمد النشمي، فهي من وضعه بالتعاون مع أفراد الفرقة، كما أشرف على اخراجها. فقد كان يجتمع بهم ويعرض عليهم الفكرة الرئيسية للعرض المسرحي، ويحاول أن يحدد معهم الخطوط العريضة ويوزع عليهم الأدوار بلا نص مكتوب وعلى خشبة المسرح يرتجلون الحوار المناسب.

(8) التي أدى عرضها إلى أن يصدر المسؤولون عن البعثات لائحة تنظم سفر الدارسين في الخارج وتشرف على دراستهم.

(9) « المسرح في الكويت » ص [illegible] من مجلة « عالم الفن » 29 ديسمبر سنة 1976 م.

(١٠) بعد أن شغل مديرها (البعيجان) منصباً في وزارة الخارجية ، فلم يتمكن من الاستمرار في التعاون مع الأعضاء.

(١١) انظر: تجربة (مسرح الخليج العربي في الكويت). د. أحمد مطر، (دراسة مرحلية) مجلة (دراسات الخليج والجزيرة العربية) 95، ع 16، السنة الرابعة ذو القعدة 1398 هـ (تشرين الأول/اكتوبر 1978) جامعة الكويت.

(12) كما حدث في مسرحيتي: «الغربان» و «بيت الدمية» وغيرهما.

(13) مثل مسرحية «صفقة مع الشيطان» و «ثم غاب القمر».

(14) وذلك في 13 نوفمبر سنة 1969م.

(15) انظر: «أدباء الكويت في قرنين» خالد سعود الزيد 3 : 393.

(16) «المسرح في الكويت» ص 19. مجلة «عالم الفن» المرجع السابق.

(17) من بينها (فرقة رمسيس) ليوسف وهبي، ودعوتها إلى الكويت عام 1965م.

(18) قدمت هذه المسرحية سنة 1965م.

(19) عرضت في الكويت وفي دولة الامارات العربية المتحدة. وتعتبر هذه المسرحية من أبرز عروض هذه الفرقة.

(20) للكاتب المسرحي: سالم الفقعان. وقد أعيد عرضها عام 1976، وكانت قد ظهرت في كتاب مطبوع، من منشورات صوت الخليج، الكويت 1973م.

القسم الأول

التيار الاجتماعي في بناء المسرحية

(نمو الشخصية الدرامية الكويتية)

أولاً: صراع الأجيال وبداية المواجهة في مسرحية «عشت وشفت» و«كويت سنة 2000»

نتساءل الآن عن القضايا التي حملها المسرح في الكويت وعن اتجاهاته الفنية ومستوياته، بنصوصه المؤلفة في مرحلة البحث عن الذات؟ ونرى ان أهم ما يميز هذه المرحلة تنوع النصوص من مؤلَّفة ومقتبسة ومترجمة، والاتجاه نحو تعميق الموضوعات المطروحة، مع تنوع الأسلوب والهدف عند تقديمها، فشغل المسرح نفسه ـ في هذه المرحلة ـ بما يعكسه من ملامح وطنية واجتماعية.

وقد أدى ذلك السلوك إلى رواج المسرحية المكتوبة باللهجة العامية بما يمكن جعله وسيلة للتعبير عن الحياة الواقعية، ليس بمجرد عبارتها المألوفة، إنما بما يمكن أن يكون تعبيراً عن وجدان الجماعة عن طريق مناقشة القضايا الملتصقة بهذا المجتمع. ومن هنا برز المسرح الاجتماعي وهو أشد التيارات في المسرح الكويتي، فيه رصد للقضايا والمواقف الاجتماعية بالصورة التي ترضي الذوق والميول العامة.

وقضية التطور اكتسبت معنى الضرورة والحتم. لذلك أخذت حجماً كبيراً من اهتمامات الأدباء والكتّاب، خاصة في المسرح. والنفط عمود فقري للتطور الذي يعيشه هذا المجتمع، وليس من شك بأنه سينفد يوماً ما وستعيش البلاد بلاه، فهل تستطيع أن ترجع إلى حياتها الخشنة القاسية: الغوص والسفر والرعي والتجارة؟؟

هذا الجيل لن يشهد ذلك ولكن الحتمية في حدوثه تهز الوجدان وتعصف بالشعور، فالجيل الحالي المغامر الذي ينعم بخيرات النفط يعيش أحياناً بمشاعر الجيل الذي جرب العطش والغربة والتنقل المميت. بمعنى أن للماضي عنده نصيباً من حضوره الفكري والنفسي، كما يستحضر صورة أجيال قادمة لن تجد النفط، وترى عملية الرجوع إلى ما لا تشتهي هذه الأجيال. فعلى الجيل الحاضر

أن يجد أسباباً لتدبر هذا الأمر من الآن حتى لا يعيش الأبناء في أحوال عسيرة، معلنين لعنتهم على الأجيال السابقة لهم:

من هاتين النقطتين الجريئتين: التطور وضرورته ــ مع ضرورة التخطيط للمستقبل البعيد ــ كتب (سعد الفرج) مسرحيتيه «عشت وشفت» و«كويت سنة 2000»، وهو ابن (قرية الفنطاس) الذي اتخذ من ريفيته هذه موضوعا لمسرحيته «عشت وشفت»:

الحدث الدرامي:

تجري أحداث هذه المسرحية في قرية الفنطاس. حيث تعيش أسرة (أبو فلاح) التي تعتمد على مزرعتها ــ المقامة على أرض زراعية مساحتها ضيقة ــ بشقاء وتعاسة.

والفصل الأول من المسرحية مجرد عرض للعلاقات الريفية وخصائصها. ثم تتلاحم الحوادث بالكشف عن مواقف (أبو فلاح): فلقد انتحر (مبروك) صبي جارهم نتيجة احساسه بقسوة العمل الزراعي، مما دفعه إلى إلقاء نفسه في الجليب. ويحلل (أبو فلاح) هذه الفعلة من عقيدته الدينية وموقفه منها: إذ يرى أن (مبروك) قد أخطأ حين انتحر، وكان عليه أن يصبر حتى ينال جزاءه. لكن ابنه (سالم) لا يوافق أباه على رأيه، ويشعر بتأييد (مبروك) على قسوة هذه الحياة التي تستنزف كل قواهم دون أن يجنوا منها سوى تزايد الديون.

ويأتي الفصل الثاني ليمهد للقضية الأساسية: (فلاح) الابن الأكبر يشتغل مع أبيه بالحقل. (سالم) يذهب إلى (المطوّع) ويحفظ القرآن ويتعلم الفقه. وبهذا يكون الأب قد ساعد على صنع هذا التطور الذي تم بفعل إرادي منه. ولكننا سنجد هذا الأب صانع هذا التطور هو أول من يخشاه بل ويقف في طريقه حتى لا يغزو منزله وأسرته. وبقية حوادث الفصل الثاني لا تضيف جديداً لهاتين القضيتين أكثر من زواج فلاح وإرسال سالم للدراسة عند عمته (فضة) التي يتهمها (أبو فلاح) في الفصل الثالث بأنها سخرت منه ولعبت عليه عندما رضي بارسال ابنه (سالم) إليها لكي يتعلم الفقه، وهذا ما ردده بقوله «آفا عليك يا بو فلاح، تضحك عليك مره».

ثم يمضي الفصل الثالث وقد مضى على زواج فلاح من وضحة عشر سنوات

أنجبت خلالها صبياً. ورحل (سالم) إلى التوجيهية. وفي هذا الفصل يبدأ الصراع بين الأجيال واضحاً: فالأب يتدخل في حياة الزوجية لابنه، ويأمر (وضحة) أن تبتعد عن (فلاح) بأفكاره التي تدعو إلى التمرد ونبذ كل وصايا المرحومة (أم فلاح). وكأن الأب يريد أن يغير ويحارب هذا التيار بمفرده، فيلجأ إلى الابن (حسين) ليستعين به على شؤون بيعه في دكانه الصغير، بل إنه يسخر من ابنه (فلاح) ويستنكر تلك العقلية العلمية التي تقول بأن الأرض تدور وأن المطر من دخان القدور.

إن (أبو فلاح) يرتكز على منطلقين في معارضته للجديد: الأول عن اعتقاد ديني، والثاني على عدم قبول الانتماء لهذا العصر. وينتهي الأمر بأن يتكاثر المعارضون على (أبو فلاح)، فينتزع منه حفيده (حسين) ويجبر الصبي على الذهاب إلى المدرسة. ويدفع بـ(وضحة) إلى الوسائل العصرية في الثياب والزينة. ويمضي الحفيد يردد من كتاب المدرسة ويجبر جده على الترديد وراءه، فلا يملك إلا أن يقول بعد أن يسأله (حسين): «جدي هل الأرض تدور؟» فقال له الجد (أبو فلاح): «إلا تدور غصب على خشم جدك».

إن القضية الأساسية في هذه المسرحية قد صوَّرها (أبو عبدالله) ـ زوج الخالة ـ في عبارة بسيطة: «لقد عشنا زماننا، فدع أبناءنا يعيشون وقتهم». وإن هذه المسرحية تمثل الحوار المفتوح حول موضوع الحضارة وموقفنا من هذا المفهوم.

ولعل هذه المسرحية قد مثلت بداية الإلتصاق بالواقع الاجتماعي المعاش، فمثلت بداية مرحلة جديدة تحاول ملامسة أرض الواقع الكويتي، والاقتراب من واقع الإنسان الذي يشاهد المسرح، خاصة وأن النية متجهة نحو التخلص من مرحلة المسرحيات التاريخية والقومية آنذاك، بعد الاستعانة بنصوص خارجية غير كويتية، تملك في الواقع الخبرة والشهرة والاقتدار على توصيل مفاهيمها للناس، بفضل قدرة مؤلفيها على الابداع والعطاء، ولكن لا بد من التجريب العملي مع الواقع، لأن المزاولة العملية بصفة الاستمرار هي الواقع الذي سيضمن دوام المسرح والتفاف الناس حوله.

وضمن فكرة مسرحية «عشت وشفت» المقولة الدرامية لها، ظهرت في هذه المسرحية ولأول مرة وبوضوح تام حياة أهل القرى في ريف الكويت (الفنطاس).

وقد تم فيها نمو الشخصية الكويتية درامياً، حيث عالجت «عشت وشفت» الصراع بين جيلين: الماضي الذي يقف في وجه التطور ولا يريد مسايرة الزمن. وبين جيل الحاضر الذي آمن بالعلم سلاحاً للتطور ثم تنتهي المسرحية باستسلام الجيل القديم لركب التطور والتقدم الذي يكتسح كل شيء.

والمسرحية حقيقة تصور الصراع بين ثلاثة أطراف من البشر حول مفهوم التطور والتقدم. وكل من هذه الأطراف يملك وجهة نظر في مفهوم التطور: فالأب (أبو فلاح) يراه في التمسك بالقيم الموروثة والمجربة، ويراه ابنه (فلاح) في مجاراة روح العصر والأخذ بالأسلوب الحديث في العيش، حتى انه يجبر زوجته (وضحة) على ارتداء اللباس العصري، وان تغشى معه دور العرض السينمائي وغيرها من الأماكن العامة والخاصة. ويجده الابن الأصغر (سالم) في تلقي العلوم الحديثة: (فأبو فلاح) يطالب بالاصالة لا بالتحديث والتجديد و (فلاح) يرى المعاصرة. أما (سالم) فإنه من عصر العلم والجرأة. إن (أبو فلاح) يؤكد و (سالم) يعمق التجربة الإنسانية. أما (فلاح) فهو يرى أخذ السريع من هذه التجربة والشيء الجاهز فيها، فهو من أبناء الطفرة، أي أن حضارته لا تتجرد من القشور.

الرؤية المستقبلية (لسعد الفرج) في مسرحية «كويت سنة 2000»:

ونأتي سائلين: ترى ما هي المقولة الدرامية والرؤية الفنية لسعد الفرج في مسرحيته الثانية «كويت سنة 2000»[1] المرافقة لمسرحية «عشت وشفت» عرضاً والملازمة لها نشراً بكتاب واحد؟؟!

ان كان الصراع بين الأجيال في «عشت وشفت» قد انتهى لصالح الجيل الحاضر، فإن مسببات نجاحه قد اخفقت من وجهة نظر المؤلف بسبب الطفرة. لذا فقد جاءت مسرحية «كويت سنة 2000» لكي يتخلى المؤلف فيها عن أبطاله الذين يمثلون جيل الانتصار وتحولوا فيما بعد إلى جيل الضياع والانحدار والخوف على المستقبل. فقد بدأت مسرحية «كويت سنة 2000» من حيث ما انتهت إليه مسرحية «عشت وشفت»، حيث بدأ الصراع في المجتمع بين أبناء هذا المجتمع. بين (علاوي) التقدمي الداعي لاصلاح، وبين مجتمعه المخملي المنغمر في ملذاته ولهوه.

ومن الممكن أن نعتبر مسرحية «كويت سنة 2000» الجزء الثاني والمكمل لسابقتها «عشت وشفت»، فكأن المسرحيتين هما البداية وهما النهاية لعمل فني واحد[2]. فنهاية مسرحية «عشت وشفت» بداية الثراء الكويتي. وبداية مسرحية «كويت سنة 2000» قمة الثراء في الكويت كما قدمهما مؤلفهما سعد الفرج في فطنة الواعي لاستخدامات أدواته الفنية:

تحليل أحداث المسرحية :

تعكس أحداث الفصل الأول من مسرحية «كويت سنة 2000» لهو المجتمع ورخاءه وانصرافه عن تقدير العواقب المنتظرة. فالبلد خال من الصناعة، يستورد كل شيء، وأبناؤه راضون عن حياتهم، ما عدا (علاوي) الشاب المتمرد على فراغ البيئة، وكأنه امتداد لما تمثله شخصية (سالم) و(فلاح) في «عشت وشفت». وتنتهي أحداث الفصل الأول باعلان انتهاء النفط.

في الفصل الثاني نرى وجود مدرسة، تلك المدرسة التي تحاول أن تعلم المجتمع قيمه ومبادئه، وكيف يمكن أن يحصل على قوت يومه بالعمل في مهنة بسيطة كالطبخ والكنس وعمل «خبز رقاق» وجلب الماء من البئر. وهي جزئية لا تبتعد عن الحياة القاسية التي عرضها لنا الفصل الأول من أحداث مسرحية «عشت وشفت».

والمدرسة في حاجة إلى مدرسين، سواء كان المدرس (علاوي) أو (سالم) أو حتى (فلاح)، وهما في نهاية الفصل الثالث والأخير في «عشت وشفت» الشابان المتعلمان اللذان يمكن الاعتماد عليهما في مسألة التعليم والتعلم.

وحين يتخرج الفوج الثاني من المدرسة نفاجأ بفاجعة تصيب الفوج الأول الذي خرج للبحر بقصد التدريب، فلم يعد. ويبدأ الفصل الجديد في التمرد على العمل. ثم يكون مشهد الختام:

الأب: أنا بلسان الربع أقول لكم أفضل الموت على هذا الشغل.

علاوي: عيل موتوا. انتو حكمتم على أنفسكم بالموت من زمان مو من اليوم.

وحينئذ يسألون (علاوي) عن الحل البديل، فيكون الجواب من (علاوي):

علاوي : نشوف أحد هالبلدان اللي لما كنا احنا ناكل ونلعب بالخبز بايدينا وريولنا كانوا هم يصنعون بلدانهم، ويؤمنون مستقبلهم. نسافر لهذه البلدان ... الموت أو السفر.

هذه هي القضية التي قامت عليها هذه المسرحية : ضرورة التخطيط للمستقبل والاهتمام بالتصنيع بصفة خاصة، وعدم الاستسلام للراحة والسلبية. وإلا فهو الموت أو الرحيل. أي العودة إلى حياة الماضي، حياة الثلاثينات والاربعينات، حياة ما قبل النفط التي كان الإنسان الكويتي يعيش بها مرحلة الصراع مع البيئة، فإما السفر والغوص في البحار وإما الموت على أرض اليابسة. والمسرحية ابتداءً من فصلها الأول يمكن إبراز فكرتها بصورة عامة على لسان علاوي الذي كان يردد «دقي يا ساعة دقي» حيث دقت الساعة بالفعل[1]..

إن الحوار الذي دار بين «الجميع» و «علاوي»، هذا الحوار يلخص الواقعية الدرامية وفكرة مسرحية «عشت وشفت» التي قامت عليها، كمقولة ومحصلة النهاية. وهي الضياع والبكاء على ما ضاع. وبهذا المفهوم تعانق «دقت الساعة» «عشت وشفت» لتعلن عن نمو الشخصية الدرامية الكويتية التي وعت حدود القضية وأبعادها بدراية ووعي، ومن ثم بمسؤولية حادة وجديدة، تتناولها بسلوك مسرحي واع وجيد.

ثانياً: صراع القديم والحديث في مسرحية «المخلب الكبير»:

قدمت فرقة (مسرح الخليج العربي) في مرحلة المواجهة مع المجتمع والتحدي بما أبرزته مسرحيات دراما النقد الاجتماعي. مسرحيات اجتماعية عديدة واجهت بها المجتمع وعرته، من ذلك مسرحية «الحاجز» أو «الملالة» التي تم عرضها سنة 1966 والتي حملت قضية اجتماعية يعيشها الجيل الحالي بالذات حتى الآن، وهي دفاع عن قضية الفتاة وحريتها العاطفية، واتهام لجحود الآباء بما تعارفت عليه البيئة من عرف التقاليد ونغمة «البِيْسَرِيْ» والأصيل! فالمسرحية تنتهي في مقولتها الدرامية إلى القول على أن الحياة لا تنمو إلا من خلال تفاعل الأجيال: فالجيل الجديد يكتسب من القديم تجربته الطويلة في الحياة، ويمنحه الحرارة للنمو وعند تناول الأمور الحياتية بالمناقشة والتفاعل. فالاستمرار ضرورة والبناء نسج متلاحم لا يعيش القديم في عزلة عن الجديد.

إن المشكلة التي تحملها مسرحية «الحاجز» حددها (فارس) وصوّرها بصورة «الملالة» المعلقة بين السماء والأرض، الذي لن يعيش ولا بد أن يتفاعل مع ما حوله لكي يستقر. والاتصال هذا يدفع «حمود» الأب إلى طريق العودة إلى طبائع البيئة وعاداتها وتقاليدها. أما الابن (فارس) فهو يرى أن الاتصال يتم على «هوى الديرة» أي الجمود عند المألوف والتقليد الاجتماعي الموروث، أو مسايرة التقدم كما يراه فارس في الرقص والموسيقى.

والمسرحية على الرغم من أنها تفتقر إلى البديل الحقيقي، إلا أنها تطلعت إلى آفاق أكثر جدية. (فالملالة) ليست هذه الأسرة وليست قطاعاً من المجتمع، وإنما هي المجتمع كله، المعلق بين القديم والجديد، والذي لم يحدد موقفه ولا يستطيع أن يحدده. نلمس هذه الجدية في عبرات (فارس) أحياناً، فهو يقول لأبيه: «اللي أفهمه تعتبره خرابيط واللي تفهمه أنت اعتبره أنا خرابيط، اهنيه العلة، بينا شي، يفصلنا بالنص، زمن... مكان... طوفه... ما أدري».

وإن كان (صقر الرشود) في هذه المسرحية قد علق المجتمع وهو يتصارع ما بين أرض الواقع الحديثة وواقعه القديم، وجعل هروب هذا الجيل قضية اتهام تُرفع على الواقع الجياتي الحديث. فهناك صرخة مطالبة بالرجوع إلى الوراء. هذا ما أراده المؤلفان من هذه المسرحية التي تمثل امتداداً لأفكار سبق وأن عرضت في «الحاجز» أو «الملالة».

ومواجهة (صقر الرشود) للمجتمع مواجهة درامية قديمة كشفت عنها أولى بداياته المسرحية وهي مسرحية « تقاليد » التي مثلت مطلع حياة الرشود الفنية من عمر كتابته المسرحية ، والتي عرضتها فرقة المسرح الشعبي عام 1960 [٤] ، والتي أرخت لبداية المسرح النثري في الكويت المعتمد على نص مكتوب ، والتي أعلن وجودها عن انتهاء مرحلة النصوص المرتجلة.

ليست مسرحية « تقاليد » أول ما عُرفت لصقر الرشود من مسرحيات مكتوبة ، فسيرته الفنية تشير إلى أنه كتب قبلها مسرحيتين هي « أنا والأيام » و « فتّحنا » في فترة الستينات ، إلى جانب « الحاجز» و « المخلب الكبير» عام 1965 على وجه التحديد ، وكلها مسرحيات قد كتبها قبل أن يشارك (عبد العزيز السريع) في كتابة بعض أهم ما قدمته فرقة « مسرح الخليج العربي » من مسرحيات [٥]

خصائص بنائية لمسرحياته :

من خلال مسرحيات صقر الرشود الاجتماعية ، نراه يعتمد في تفسيراته وتحليلاته للظواهر الاجتماعية على المراقبة الخاصة والرصد مع دقة الملاحظة ، وشدة الحساسية في تلقي أسباب الحياة . وقد أجاد (الرشود) في تعرية التقاليد الاجتماعية البالية ، بعد أن أغرق نفسه في المحلية ، وانغمس انغماساً مباشراً في ذوات الجمهور وشخصيته بكل ما فيها من تناقض وعقد . ويبدو أن شبح التقاليد كان يؤرق الرشود ويطارده ، ويأبى إلا أن يكون ركناً أساسياً في أغلب أعماله ، ويصر على أن يكون سبب كل ما يقع لأبطال مسرحياته من بلاء وشقاء . إن الاسراف في احترام التقاليد البالية يؤدي إلى شقاء أسرة بأسرها . ومن الطبيعي أن شقاء هؤلاء القوم لا يمكن أنْ يحمل للآباء راحة القلوب أو الضمائر والعقول .

وتمثل المرأة عند (صقر الرشود) قضية ترهق تفكيره . لذا ينبري مدافعاً عنها : أماً كانت أو أختاً أو زوجة أو بنتاً . وهو يتخذ موقف المحامي عنها أمام تسلط الرجل أياً كان : أباً أو أخاً أو زوجاً . ــ وبخاصة « الملالة » [٦] ــ حيث تصطدم المرأة عنده بحاجز معين يحول بينها وبين تحقيق آمالها . وعناوين مسرحياته توحي بهذا المعنى ، وبهذه القضايا التي ظهرت في : « تقاليد » و « فتّحنا » و « أنا والأيام » والتي تمثل مرحلة أو بداية جديدة في تصوير القضايا الاجتماعية من تفكك الأسرة وصراع الأجيال بصورة اجتماعية لها أبعادها

الحادة [7].

وإذا كانت الشخصيات عند (صقر الرشود) لها امتدادها العام في شتى مسرحياته فإن للأفكار الاجتماعية أيضاً ــ وبخاصة موضوع تفكك الأسرة وصراع الأجيال ــ الامتداد نفسه عنده وعند الآخرين كذلك. ولقد بدأ صقر الرشود حياته المسرحية مع موضوع صراع الأجيال طارحاً إياه بتصوير عميق من خلال مفهومه الخاص والمحدد، وفيه ينتصر المؤلف بعناصر التقدم، إذ استطاع الشاب كسر هذا الحاجز، فتزوج فتاته، مجبراً الأهل على الرضوخ لسنة التطور. وهي خاصية من خصائص التغيير، تُعد من أبرز خصائص الرشود المسرحية من حيث التأليف كما نراه في مسرحية « المخلب الكبير ».

« المخلب الكبير »... النموذج الدرامي :

تمثل مسرحية « المخلب الكبير » نضجاً ملموساً بالقياس إلى مسرحياته السابقة عليها. فصقر الرشود بهذه المسرحية يُعد أول من وضع مسرحية كويتية بالفصحى بعد البواكير المتقدمة التي قام بها (حمد الرجيب) و(أحمد العدواني) في أواخر الاربعينات، والتي كتبها (الرشود) بالفصحى بعد عامين من « تقاليد » [8]، إلا أن الوضع الفكري في مسرحية « المخلب الكبير » لم يعادله مستوى جيد في الصفة الفنية مما يجعله أكثر قبولاً على المستوى التقدمي الفني ومستوى التذوق الجماهيري العام:

كان (الرشود) يملك وعياً نظرياً فيما يتعلق بالعمل المسرحي واتجاهاته ومذاهبه ــ وله فيه اجتهادات متميزة ــ ولكن وعيه بذلك لم ينعكس بصورة سليمة على تأليفه الفني. فظلت « المخلب الكبير » أشبه بالمسرحية الذهنية التي طلع بها علينا (توفيق الحكيم) منذ أربعين عاماً مكتفياً فيها بالحوار الفكري وإثارة القضية، بصرف النظر عن امكان تمثيلها على المسرح، فلا أهمية للمكان. فقد حاول (الرشود) في هذه المسرحية أن يستغل الرمز في معالجة بعض أمراض المجتمع الكويتي الحديث. واصطدم فيها بنقد بعض التقاليد الاجتماعية القديمة. ولعل مما يُلاحظ أنه لم يضع حلولاً لهذه المشكلات وإنما اختتم مسرحياته هذه على نمط الدراما الحديثة، كما قادت إليه طبيعة الأحداث فيها. من هنا نجد بعض ملامح (الرشود) في اهتمامه بالحوار الذهني وابراز القضية وتصوير الأعماق الإنسانية بصفة عامة، وهذا ما كان يؤدي إلى مجافاته

النسبية للواقع الاجتماعي، مع صرامته القاسية ومواجهته لقضايا مجتمعه.

(أ) الرؤية الموضوعية :

وتتلخص هذه المسرحية بفصولها الأربعة في مجموعة أحداث تدور بين أسرتين لا رابط بينهما إلا «خليفة»، وهو أحد أبناء الأسرة الأولى (أسرة أبي خليفة) التي يهجرها لكي ينضم إلى الأسرة الثانية بعد أن يتزوج من ابنتها (مريم). في الفصل الأول يظهر لنا الأب المتزمت في دينه يحث ابنه «وليد» الطالب المدرسي على التدين. وتقهر ابنته الشابة (هيفاء) على الزواج من مؤذن المسجد الشيخ العجوز، مع دراية الأب بحب ابنته لابن عمها، بل لعله السبب الرئيسي في اسراعه من زواجها بالرجل العجوز، لأنه رجل صالح متدين دون ابن العم الفاسد.

تتعاطف الأم وابنها (وليد) مع (هيفاء) وبخاصة بعد قسوة الأب وايذاء الأخ (خليفة) الكبير لها ودورها الفعال في المنزل وما تلاقيه من مشاق العمل فيه. وخشونة الحوار وبعموميته تكشف عن خشونة هذه الأسرة وميلها إلى العنف والتلذذ في تعذيب الآخرين، ويسود حياتها التناقض ما بين قسوة القلب ورقة المشاعر التي تحملها (هيفاء) و(وليد). كما أن الأخ الكبير بعكس والده المتدين، فهو ابن عاق فاسد ومبذر يعبد الفلوس ويهون المخاطر في سبيل الحصول عليها، إلا أنه يلتقي مع والده في القسوة. وينتهي الفصل الأول بمشادة بين (خليفة) و (وليد) الذي يقف بجوار أخته (هيفاء)، وتنتهي بطعن الأول للثاني بسكين حادة في يده.

ويضعنا الفصل الثاني أمام شخصيات درامية جديدة، (ففهد) ـ الأب العجوز ـ قد هجر زوجته وتزوج فتاة شابة هي (وفاء). وهو يحلم في أن تحمل له امتداده بطفل ينجبه منها، إلا أن الطبيب يخبره بعجزه النهائي، فيحول أمنيته بحفيد يترقبه من ابنته الشابة الدميمة (مريم) التي تزوجت من (خليفة)، رغبة في الاستمتاع بمالها، وبقصة حب محرمة يعيشها مع امرأة عمه (وفاء). إلا أن الأب يكف عن رغبته بتحقيق هذه الأمنية، فيحاول أن يتخلص من صورته المعقدة لتحقيق مثل هذه الرغبة، فهو يرفض هذا الحفيد القادم من (خليفة) الذي يكرهه وينعته بالطمع، وإنه يترصده ليقتله.

و (خليفة) يقاوم هذه الكراهية بالمداهنة والخداع، فهو لا يريد أن يفقد هذه الأسرة، حيث ينعم بفلوس الابنة وأحضان الزوجة العاشقة. وهذا ما تمتد به حوادث الفصل الثالث، حيث تلتقي نوايا العاشق والعاشقة على قتل الزوج العجوز ليهجر (خليفة) زوجته الدميمة ويستأثر بالعشيقة ومعها الثروة. وتلتقي نيتهما للتحرك في سبيل تنفيذ مهمتهما بساعة القدر التي تعلن عن نهاية هذا العجوز المريض، فيموت دون أن يعبأ (خليفة) بالحزن عليه أو بأحزان ابنته الزوجة. فيبدأ باستقبال مجموعة من تجار التهريب في البيت وجثة الآب (العم) مسجّاة في البيت. وتهاجم الشرطة البيت بمن فيه، إلا أن (خليفة) الأخ الأكبر يتمكن من الهرب.

في الفصل الرابع نعود إلى بيت الأسرة حيث (وليد) مشلول اليدين من فعلة أخيه (خليفة) الذي قضى ستة أشهر مسجوناً بسبب ضربته لأخيه. والأم قد فقدت بصرها، و(هيفاء) مجنونة فقدت عقلها بعد حرمانها الزواج من ابن عمها الذي تحبه والذي فقدته في حادث سيارة، مع استمرار تعرضها لإيذاء أخيها (خليفة) وتعذيبه. هكذا تبدو العلاقة الأسرية في غاية الاضطراب في ظل مثل هذه الظروف، وظل (وليد) هو المعافى نفسياً. وفي خُتام الفصل يلجأ (خليفة) الأخ الكبير إلى الأسرة، وهو مطعون بسكين في ظهره فيلتقي بـ(هيفاء) التي تتجمع لديها في هذِه اللحظة كل مسببات أوهامها الخاصة، وأوضحها ما سببه لها هذا الأخ العاق، فتنتزع السكين من ظهره، لا لكي تخلصه منها ولكن لتعاود غرزها في صدره مرات ومرات حتى تقضي عليه.

ب ـ الدراسة الفنية :

والواقع أن المؤلف يبدع في تصوير هذا الموقف النهائي لكي يسدل الستار، حيث تأتي عظمة الختام وخلاصة العمل والمقولة النهائية له، إذ يرسل (الخليفة) عباراته المتقطعة لأبيه وهو على أبواب الموت «أنا في سكرات الموت لا تقاطعني. أنا شيء قوي يُهلك، أنا فرع من فروع الخطيئة، أنت زرعتني، لا تحتقرني. أنا نفس صنعها الماضي والزمن والظروف (يحاول النهوض. عندما لا يستطيع يبصق على أبيه) هاك». (يقع ميتاً. عندئذ يحتضنه أبو خليفة وينشج بالبكاء، وتشاركه زوجته أيضاً، بينما تضحك هيفاء، ووليد صامت)[٧]. وهكذا نعيش مع مشهد درامي هو أقربَ إلى المشاهد السينمائية منها إلى المشاهد المسرحية.

ومشكلة المسرحية أنها أرادت أن تقول كل شيء دفعة واحدة، وبدت خليطاً من الأصالة والتقليد، وتحاول مناصرة الضعيف دون أن تمتلك أسلحة قوية لاسقاط القوي. وذلك بالرغم من أفكارها التي تبدو منطقية وذات نزعة تقدمية، وإن تكن تصطدم بالمنطق المادي القوي فينهيها. وإذا كان في هذه المسرحية من يحمل أفكار مؤلفها، فيكون الناطق باسمه (شخصية وليد)، فإن المؤلف قد أتعب سائر أشخاص المسرحية بتحميلها الكثير من أفكاره، بل إن (هيفاء) التي لم تحصل على الثانوية العامة راحت تلوك أفكاره خلال «ديالوجاتها» و«مونولوجاتها» الطويلة.

ويقسم حوار المسرحية باسهاب مثقل، وبحماسيات كانت تحتاج في الأصل إلى الإشارات اللماحة، وهو حوار طويل ذو نزعة ارشادية، ويمتلئ بمونولوجات طويلة أيضاً[10]. هذا على الرغم من أن المسرحية تنجح أحياناً في حوارها على نحو ما نرى في حوار (هيفاء) و(خليفة)، حيث صور به المؤلف قسوة المجتمع على الفتاة، بما فيه من حرارة الموقف، وقد ورد في الفصل الأول:

هيفاء : (تصد بوجهها عنه) إنه لم يحضر.

خليفة : (يشدها من شعرها) لا تكذبي.. أنت لن تقولي الصدق إلا تحت ضغط القوة لا تدفعيني لاحملك من الأذى ما لا تطيقينه.

سارة (الأم): لا تناكدها..

هيفاء: (خائفة والدموع في عينيها) لست أدري.. إذا جاء ابن عمي أثناء انشغالي في المطبخ؟

خليفة : تتعمدين المكر يا فاجرة (ضارباً هيفاء) أنت خبيثة.. لعينة.

سارة : (في الوقت نفسه) لا تضربها.

خليفة : (يكف) انطقي.

هيفاء : (وهي تنشج بالبكاء) لست أدري.

وليد : (متحمساً) أي مصيبة هذه.. أعتقد إنك تخطئ خطأ جسيماً يا خليفة. أليس في قلبك رحمة؟!

خليفة : (يهز رأسها بشدة) لماذا تبكين.. لا تفيدك الدموع (وهو يصفعها)

تكلمي.

هيفاء : (تحمي رأسها بيدها) لا أدري.. لا أدري.. لم أقع في خطأ يستوجب هذا الضرب الأليم.. إنني لم أر بارقة من السعادة، إنني حبيسة البيت المظلم.. شقاء.. شقاء.. شقاء إلى الأبد.

خليفة : (يدفعها) أنت من فصيلة الحيوانات ليس إلا.

هيفاء : (تنزل يديها على رأسها) نعم من فصيلة الحيوانات.. حيوان.. حيوان.. حيوان.

خليفة : (يتقدم إليها ثائراً) تشتمينني.. أنا حيوان؟!! أيتها المستهترة (يصفعها على خدها).

هيفاء : (تقف ثابتة والدموع تسيل وقد أخذتها ثورة عصبية) رباه.. رباه.. انقذني.. خذني إليك أنا من عداد الموتى.. أنا من دمرت حياتهم **الرجعية والتقاليد**[11].

ولا تفتأ نهايات الفصول تؤكد ما يسود المسرحية من صراعات مادية وعراك أخلق به العرض السينمائي، ولا يراعى فيه إلا الهزيمة. وتنتهي إحدى مشاجرات الفصل الثاني بهزيمة (خليفة) من قبل (فهد) العجوز، وان حرارة العبارات التي جاء بها المؤلف على لسان الرجل العجوز لدليل على انتصار المؤلف لها:

مريم: (تضم العباءة إلى صدرها) لا يا أبت أرجوك.

فهد: إنك تخلقين في نفسي التردد أيتها الشقية. بوسعي أن أطرده (يضيق الخناق على خليفة) طلق ابنتي. إنه أمر وليس سؤالاً.

خليفة : (بصوت متقطع مكتوم) لن تجبرني لأنه لا يجوز شرعاً على الاطلاق أن يطلق زوج زوجته بدون سبب ومرغماً بالقوة أيضاً. تكاد تخرج روحي.

فهد : فلتخرج لتنطفئ شرارة شرها بماء الزمهرير، طلق لا تعاندني.

خليفة : (يحاول أن يتفلت منه) إن الموت عندي أفضل من تطليق مريم.

فهد : (يشد عليه بقوة) منطق قبيح. لن تفلت مني، لا تحاول.

خليفة : (يتنفس بصعوبة وهو يهز رأسه) سأطلق... سأطلق.

فهد : (يدع رقبته ويضحك ضحكة ساخرة) إياك آن تطأ قدمك بيتي.

خليفة : (لاهثاً) سأذهب دون رجعة شريطة أن تقبل مريم.

فهد : (ليس لها إلا أن تخضع لي (برهة صمت).

مريم : (تضع العباءة على المقعد) أطيعك في الخير فقط.

خليفة : (بخبث) حسن. لن يقف دون الطلاق شيء ما يمنع حدوثه.. إذن....

مريم : ماذا تنوي يا خليفة.

خليفة : لا أنوي إلا بما تضمرينه أنت. إن الصمت علامة الرضا، ساكون أنا أيضا بجانبك أؤيدك في سكوتك وأوافق عمي بما يأمرني به.

مريم : (تهرع إليه) لا يا خليفة لم يكن صمتي دليلاً على رضائي وإنما كان وقارا لأبي.

خليفة : إنني مغلوب على أمري. ليس لي إلا أن أقطع شجرة حبي ولو انني لم أجن منها إلا ثمرة واحدة، ثمرة لم تنضج هي طفلي الذي تحملينه. أن لنا أن ننفصل»[12]. فالمؤلف يجعل الرجل العجوز يهزم الشاب في سبيل الانتصار لهذا العجوز ضد شباب خليفة.

إنّ أهم قيمة فنية تؤكدها مسرحية «المخلب الكبير» هو محاولة تأصيلها للتأليف المسرحي وتقديم النص بحجمه المعقول، على الرغم من وجود التركيز على الأحداث الأكثر أهمية في بقعة واحدة. وهذا نوع من عدم التجانس في بناء المسرحية الفني، بجانب منحى المسرحية إلى الرومانسية في تصورها لبعض جزئيات الواقع. وهذا ما يؤكد موقف الرشود من الاحساس الواعي بالماضي والمسؤولية تجاه المستقبل. وهو لم يأخذ الأمر موقف المعلم أو المرشد، وإنما المصور الناقد الذي يتكهن أحياناً ويتنبأ بما سيكون، أي من حيث هو صاحب رؤية ويستطيع بفنيته وذكائه استشراف المستقبل. فخصائص الرشود المسرحية تأليفاً هي قضيته الأساسية التي تتمثل في محاربة السلبية والعجز والجمود والكشف عن النوازع بغية التخلص من اضرارها بتعريضها للنور.

وبتدقيق النظر في شخصيات صقر الرشود يمكن أن تكون (هيفاء) في مسرحية «المخلب الكبير» تطويرا أو امتداداً للفتاة في مسرحية «فتّحنا». فضلا

عن وجود الأم التي يكف بصرها في المسرحيتين. وتكون كل من «المخلب الكبير» و«الحاجز» إعادة نظر لبعض مسرحياته السابقة: فالأولى ـ «المخلب الكبير» ـ تمثل إعادة نظر في شخصيات «فتَّحنا»، والثانية ـ «الحاجز» تبدو المجمع الرئيسي لأغلب شخصيات الرشود المسرحية، مما يخلق وحدة عضوية في فكره ويهيئ له سلسلة من المواقف المتشابهة التي عبّر عنها خلال مسرحياته اخراجاً وتأليفاً على مدار حوالي عشرين عاماً.

الهوامش

(1) نشرها عام 1975 في كتاب واحد مع مسرحيته «عشت وشفت» باللغة العربية الفصيحه تحت اسم (دقت الساعة).

(2) لكن المنظور الفني يختلف عن المنظور التاريخي وقد يرفضه.

(3) المسرحية كانت تحمل اسم (دقت الساعة) بالأصل كما قال مؤلفها أخيرا.

(4) بدأ اهتمام صقر الرشود الجدي بالمسرح على وجه التحديد منذ عام 1958م.

(5) وهي: 1، 2، 3، 4 بم، شياطين ليلة جمعة، بحمدون المحطة.

(6) وهو ما يحفظ به الأكل، ويكون معلقاً وسط الغرفة في البيت الكويتي قديما. وللمسرحية اسم آخر وهو «الحاجز».

(7) انظر: ملخصات للمسرحيات الثلاثة في «الحركة الأدبية والفكرية في الكويت» د. محمد حسن عبدالله، ص 548 - 552.

(8) مسرحية «المخلب الكبير» ظهرت أولا ونشرت في كتاب سنة 1964 مكتوبة بالفصحى ولم تُمثل. ثم عرضها المؤلف بعد أن أعاد صياغتها بالعامية وقسمها إلى مسرحيتين هما: (المخلب الكبير) و (الطين صار اسميت).

(9) مسرحية «المخلب الكبير» صقر الرشود ص 90.

(10) كما في ص 39 من المسرحية.

(11) انظر: (العمل الأول) ص 40، 48، 49 من المسرحية.

(12) المسرحية ص 50، 51.

القسم الثاني
«هموم الإنسان الكويتي وقضاياه:
بين الأرض والبحر... مسرحياً»

أولا : صراع الإنسان الكويتي مع البيئة في مسرحية «فرحة العودة»:

عندما نذكر مسرح الارتجال في الكويت وأهميته على امتداد واقع المسرح العربي، يظهر لنا دور الفنان «محمد النشمي» فيه واضحاً، الذي تمثل جهوده فيه مرحلة بارزة لها أهميتها الخاصة بالنسبة للحركة المسرحية في الكويت، حيث أن بجهوده ظلت هذه الحركة تأخذ طابع الاستمرار والثبات. ورحلة النشمي الفنية المسرحية تبدأ من مرحلة الارتجال وجهوده في (فرقة الكشافة الوطنية) وفرقة (المسرح الشعبي) ثم (المسرح الكويتي)، تلك الجهود التي تخلص خلالها من مرحلة الارتجال ومسرح بلا نص مسرحي مقنن إلى كتابة النص العامي، مع حرصه على أن تظهر هذه النصوص المسرحية ــ برغم عاميتها ـ مطبوعة وموثقة، أبرزها مسرحية «فرحة العودة» التي قدمتها فرقة (المسرح الشعبي) [1] والتي تعود فنياً إلى مشارف أهمية النص المطبوع الموثق بعاميته، فهو من ألوان أدب المسرح نصاً وفكرة، ومن الأدوات المهمة في دراسة حركة المسرح وأدبيته في الكويت علماً وبحثاً.

الدراسة الفنية :

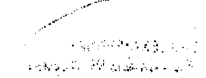
موضوع المسرحية : شغلت مسرحية «فرحة العودة» نفسها بالتحدث عن حياة البحر ورجاله أثناء الغوص والسفر. وحوادث المسرحية من الماضي البعيد القريب، حيث حدد المؤلف حوادث المسرحية قبل ثلاثين عاماً [2]، أي اننا نواجه حياة الأربعينات في هذه المسرحية. وقوام المسرحية الفني يقوم على عنصر الحكاية، فحكاية المسرحية مملوءة بالمغامرات والمفاجآت التي تقربنا من الجو الميلودرامي، فهي حكاية مألوفة ومعروفة في قصص السندباد البحري وحكايات ألف ليلة وليلة، برغم أن البطولة الفردية في هذه المسرحية غائبة، حيث الهم الجماعي مع البطولة الملحمية.

ويحدد لنا المؤلف في مقدمة المسرحية حياة المغامرة التي عاشها جيل البحر «الجيل الكويتي الذي انقضى، جيل آبائنا وأجدادنا البواسل». هذا الجيل الذي «خلّف لنا من التراث المجيد والسيرة العطرة ما يحفل به التاريخ، وما يستلهمه الكتّاب والقصاصون والرواة والشعراء والأدباء والفنانون». فالمؤلف يؤمن بأهمية التراث فنياً وصياغة القضايا المتعلقة بحياة «ذلك الجيل المكافح الصابر العنيد، رجال أشداء، قبلوا تحدي المخاطر والأهوال، فخاضوا عباب البحر وقهروا أمواجه وعواصفه وجبروته سعياً وراء العيش الشريف».

والمؤلف في مقدمته هذه يشير إلى منهاجه في هذه المسرحية الملحمية الصورة التي تمثل صورها الاستدعاء من الماضي، والمعتمدة على الذكريات، يغيب معها البطل الأوحد لتكتمل صورة الملحمية الإنسانية بأن يحمل الفعل الدرامي فيها مجموعة من «أولئك الرجال الذين كانت حياتهم كل يوم استشهاداً»، أقله التعب والشقاء، الذين في كفاحهم وجهادهم امتزج عرقهم ودمعهم بماء البحر ورماله. وبعض أولئك الرجال الذين غابوا عنا. هناك في قيعان البحر رقدوا بلا حراك. أو تهشمت أجسادهم على الصخور وتسلخت جلودهم على المراكب، أولئك الذين اكتوت أجسادهم بنار الشمس الحارقة ولفح الهجير اللاهب، الذين اتسمت حياتهم بالكبرياء والأنفة وقلوبهم بالبساطة والايمان، أولئك هم الذين استلهم منهم نصوص ــ (هكذا) ــ هذه المسرحية. التي أريدها أن تكون تكريماً لذكراهم وتمجيداً لكفاحهم البطولي في سبيل الحياة»[3].

ويحدد لنا المؤلف في مقدمته تلك هدف هذه المسرحية، فهو بعد أن ينتصر لأبناء جيله، يوجه دعوته لأبناء الجيل الحاضر للحفاظ على المكاسب وآثار النعمة الحالية والمحافظة عليها وعدم الاستهتار بها، لأن هذه الحياة غالية خُلقت بعد كفاح الرجال السابقين. وهو يخاطب وعي الأبناء في رجاء بقوله: «ولعل في وعي هذا الجيل وما يلاقي من رغد الحياة ويسرها ما يضع أمامه بصورة جلية واضحة العسر والكد والشقاء الذي عاناه آباؤنا وأجدادنا حتى يوفروا لنا الحياة الكريمة، فيدرك ما كان يلاقيه أولئك الأبطال»[4].

وعلى الرغم من حرصه على الاشادة بهؤلاء الرجال، فإن المسرحية لم تخل من المواقف التي كشفت عن بعض الجوانب السلبية في هؤلاء الرجال. ولعل



الواقعية المادية والحالية التسجيلية هي التي فرضت على المؤلف الحرص على إثارة سلبيات ذلك الزمن في بعض سلوكيات رجاله القياديين، وعلى رأسهم (النوخذة) ، فكأن المؤلف قد قصد إهانة ذلك الجيل في حديث (مبارك) رداً على (أبو صقر) ، ننقل الجزئية التالية لكي تسمح لنا بالتقاط الصورة التي تمثل ذلك الجانب السلبي في حياة الماضي . وتبرز فهم المؤلف وقناعته الذاتية فيما ينقل عنه وفيما ينقل إليه ، وبذلك يحق لنا المناقشة وطرح ما نريد تحقيقه والوصول إليه في صراع الإنسان في الكويت مع بيئته وأناس مجتمعه وحاضره :

(يدخل الرجال واحداً تلو الآخر وهم يهمهمون ، ويجلسون صفاً مرصوصاً وقد ظهرت عليهم علامات الخجل والحياء ، تقديراً منهم للنوخذة ومن معه في الديوان . وهي عادة محمودة طيبة تُعرب عن الاحترام تجاه الكبار وذوي المقام العالي) . بعد أخذ الرجال أماكنهم يتطلع إليهم (أبو صقر) متفرساً فيهم واحداً واحدا ويشير إلى أحدهم :

أبو صقر : حتى أنت وياهم ؟

أبو عبدالله : هذا مبارك، هذا أخو اخويتك، والله ونعم في ولد صالح .

أبو صقر : والله من قولة بطني ، هذا من ربع وزارين وشمله ، هذا من ربع علّا وجهك لافاح الغوري .

مبارك : (وقد ظهرت عليه علامات الحياء) ايش دعوة يا عم ، آشوف سيلك مدار عليّ ليس اني ما دشيت ويا ولدك الظالم اللي يموت بحريته من الجوع ، إنسن ونعلي ما قط شبعنا وجبة ، اليدام علينا في الحسرة ، تقول عيد اليوم اللي نسوي لحمة والا سمكة والأكل يومياً شاب علينا بهذا الدال ، وكله علينا رادي ، والله من الذمة الواسعة عندك وعند ولدك[5] .

في البداية نرى أن المؤلف النشمي قد تجاوز دور الراوي والواصف للصورة التي أمامه إلى دور المعلق ، فظهور الخجل والحياء من البحارة أو (البحرية) أمام النوخذة (هي عادة محمودة طيبة تُعرب عن الاحترام تجاه الكبار وذوي المقام العالي) . وكأنها شيء من التمايز والتعجب تستلزم الاشارة وتقتضي الابانة . ونحن إذا تجاوزنا حوار (أبو صقر) و (أبو عبدالله) على الرغم مما فيهما من عبارات خاصة بالبيئة المحلية ، فإن (مبارك) في رده على (أبو صقر) لا

يكشف لنا صورة (أبو صقر) فقط، إنما يتجاوز ذلك إلى استغلال وضع (أبو صقر) وكلامه، ليطرح من خلاله نموذجاً آخر للسلطة والتسلط اللتين يمارسهما (النوخذة) على رجاله، كقبطان متحكم في أرزاق البحارة وحياتهم اليومية. فصقر (ولد أبي صقر) ظالم وبخيل وجشع، يُسخر قوة رجاله في سبيل الحصول على الكثير من خيرات البحر. وهو لا يعوض القوة المفتقدة بدنياً بالغذاء الكامل أو المطلوب والمناسب، فهم يصرفون الكثير من قوتهم دون أن يصرف لهم مقابلها أكلاً مغذياً، فهم (ما قط شبعنا وجبة) على حد تعبير مبارك، الذي حدد شخصية هذا النوخذة الجشع البخيل الظالم، فهو صاحب ذمة واسعة كوالده (أبو صقر) ، فلا رحمة ولا انصاف، بل أكل أتعاب الغير. وعملية السرقة متوفرة طالما اتسعت النية. وكان من الممكن أن لا نصدق كلام مبارك لو أن أحدهم تصدى له في الدفاع عن (صورة) هذا النوخذة الحرامي اللص الجشع. حتى ولده (صقر) سكت وصمت عندما بدأت الدفاتر تتكشف أوراقها للجالسين، قبل أن يفتح (أبو عبدالله) دفتره ليكمل مسيرة الدين والسلف (للبحرية) ، وليعيشوا شهوراً وهم على البحر طمعاً بتسديد الدين. فالموقف ينتهي في أن (أبو عبدالله) يطلب الصمت والسكوت وأن على كل واحد منهم أن (**يصلي على النبي، يصلى على النبي**) وذلك قبل أن «يفتح أبو عبدالله الصندوق، ويحمل خالد السجل وينادي البحارة واحداً واحداً. يتقدم البحارة، وعندما يتناول أحدهم حصته ينصرف ويجلس بعيداً عن النوخذة، والنقود تُدفع للبحارة بالروبية»[٨]. وهو (سيناريو) كبير تتعرض له المسرحية دون أن تملك القدرة على تحليله وتباين صور ذلك الوضع الاقتصادي وسلوكيات رجاله التي تتفق ومصالحها الشخصية، حتى لو أديت بصورة تكاد تكون نظيفة وعادية، كسلوك (أبو عبدالله) مع رجاله، كما سبق ان أسلفنا ونقلنا عنهم.

لقد كانت لمحمد النشمي الرغبة في تجاوز الترفيه الذي عُرف في مسرحياته وخاصة المرتجلة. «ويجب أن نفرق بين الهزل والترفيه، ففرحة العودة ليست مسرحية هازلة، ولكنها أيضاً ليست قائمة على قضية أو تعبر عن موقف»[٧]. فهذه المسرحية جاء تقديمها بعد توقف عامين عن العمل المسرحي في (المسرح الشعبي) ، وهي تعتبر خاتمة لعلاقة النشمي بالمسرح الشعبي. ولكن حقيقة ــ وكما نوّه الدكتور محمد حسن عبدالله ــ فإنها جاءت بلا قضية، فهي تصور بحارة يذهبون إلى السفر فيصابون بكارثة الغرق (الطبعه) . وتنقذ

مجموعة كبيرة منهم بعد ذلك، فهي تسجيلية النزعة لم تتميز كثيراً في مسك الخيط الروائي للصورة الدرامية هذه، مع محاولة المؤلف استخدام أسلوب الوصف الذي كاد أن يوغل المسرحية في وصف ولغة لقصة قصيرة لا مسرحية [8]. وفي النهاية تحتفل المسرحية بعودة أبطالها سالمين دون أن يحققوا شيئاً، وكأن الفرحة بعودتهم هي القضية الرئيسية في هذه المسرحية.

إن القضية الرئيسية في هذه المسرحية مستمدة من صراع الرجل مع البيئة ومغامراته مع محاولاته التغلب عليها، فقد خلت هذه المسرحية من الأدوار النسائية تماماً عند عرضها فوق خشبة المسرح، ففرحة العودة مسرحية تسجيلية ذات نزعة طبيعية على الرغم من أن النشمي عندما طبعها في كتاب ظهر سنة 1971 جعلها من أربعة فصول مضافاً إليها العنصر النسائي وهذه الاضافة موقف يحسب له لا عليه.

ولعل الذي يحسب عليه أنه جعلها من أربعة فصول يسودها الاضطراب الفني. « وربما لو بقيت المسرحية على صورتها القديمة، حين كانت من فصل واحد، لتحقق لها شيء من التماسك الذي حرمته بامتدادها المصنوع عبر أربعة فصول خلت من أبسط معاني البناء المسرحي » [9]، علماً بأن اعادة كتابة مسرحية ثانية لنشرها في كتاب يتطلب ــ عادة ــ النظر فيها نظرة كلية، تترتب بعدها صورها وأجزاء الفعل الدرامي (الحبكة) فيها، وكذلك حوادثها اجمالياً، وبذلك كله من الممكن أن يتحقق لقوامها الفني التمايز والشخصية الفنية، وتظهر لها عقدة وحبكة مسرحية جيدة الصنعة منطقية الكلمة فكراً وفناً.

ثانياً: صراع الإنسان الكويتي مع أدوات الانتاج في مسرحية (النوخذة):

إذا كانت مسرحية «فرحة العودة» قد شغلت نفسها بهموم البحارة والنواخذة وهم في رحلاتهم الشاقة يمخرون عباب البحار، فإن مسرحية (سالم الفقعان) ــ « النوخذة » قد عالجت هموم الإنسان الكويتي (البحار) وهو على الأرض وصراعاته مع القطاع الاقتصادي ورجال الطبقة الغنية الذين سمتهم تلك الفترة باسم (النواخذة).

كان للمسرح دوره السياسي النضالي ضد أدوات القهر وأنظمة الكبت السائدة عالمياً [10]، فقد انعكست من خلال المسرح صور جلية لنمو ردود الفعل الواعية

نحو كل أشكال القهر والتسلط، التي يمكن ممارستها وفرضها على حياة الإنسان الاجتماعية والاقتصادية. وقد يمتد هذا التسلط إلى حياة الفرد عاطفياً [11]. والمظهر البارز لهذا النمو يتمثل في اسناد الشكل النموذجي للتسلط إلى شخصية «النوخذة» بدلاً من اسناد السلطة إلى شخصية الأب، كما ظهر سابقاً في عدة مسرحيات محلية، بمشاركة شخصية الزوج والأخ [12]. ومع ذلك فهناك نظرة غربية حديثة تقول، بأن المسرح سياسة بلا خطر!!

وتمثل شخصية (النوخذة) نموذجاً لتشكيل أفعال السلطة القهرية من جانب، وتجسيداً لأفعال السخط الاجتماعي ثورياً من جانب آخر. وهذه الشخصية تعبر عن الكثير من تفاصيل القدرة والطاقة الدرامية الكامنة في وجودها الاجتماعي النموذجي. كما أن شخصية النوخذة تتميز عن شخصية الأب والأخ والزوج في مفهوم السلطة. فهي تدل على مفهوم أوسع للسلطة القهرية يمتد إلى مشارف السيطرة على مجموعة من عمال البحر، الذين يشتغلون تحت إمرته في الغوص على اللؤلؤ. وتستمر هذه السلطة حتى بعد انتهاء موسم الغوص، وكذلك السفر، وذلك نظراً للمكانة الاجتماعية والاقتصادية التي تحتلها شخصية النوخذة في المجتمع التقليدي، بعد أن خرج مفهوم السلطة من دائرة الأسرة والزواج وتخليصه من الصبغة الاجتماعية، كما في مسرحيات كثيرة منها: «مشروع زواج» و«بغيتها طرب صارت نشب» و«الأسرة الضائعة» و«وفلوس ونفوس»... الخ.

كما أن شخصية النوخذة تنحدر من مكانة اجتماعية طبقية قوية وذات نفوذ. فسلطته مرتبطة بالسلطة المباشرة على قوة الانتاج. لأنه يملك أدوات الانتاج المحلي غالباً ويسيطر على عملياته كالسفينة والسلف (الدين). فالنوخذة يمثل «الرمز الحي للسلطة السياسية: داخل تلك العملية الاقتصادية، لأنه ينقل مفاهيمها ويصوغها في طريقة قيادته وسلطته على انتاج البحر، ومن ثم كان أغلب (النواخذة) ينحدرون من أسر ذات امتداد قبلي، متحالف مع الأسرة الحاكمة في البلاد» [13].

وتجسيد النوخذة في الشكل المسرحي يضعنا أمام مرحلة اجتماعية ماضية، مختلفة وجامدة لمجتمعات الخليج العربي، فتفجر الكثير من شروط استبصار الماضي واستعادته فوق خشبة المسرح؛ وذلك بمقتضى البنية الاجتماعية والنموذجية النمطية المحدودة لشخصية (النوخذة)، التي نجعلها المثل الأعلى

في صياغة الفعل الدرامي. فيتعلق الكاتب بهذه الشخصية وفي علاقاتها الاجتماعية إما بمثل أعلى: درامي واقعي، أو بمثل أعلى، رومانسي تاريخي النزعة.

واستعادة المجتمع الذي يسيطر فيه (النواخذة)[14] و(الطواويش)[15] والتجار على وسيلة الانتاج فوق خشبة المسرح ليس بالضرورة أن تكون من قبيل التفاخر بالماضي أو بحثاً عن مميزات ذلك العهد القديم وتقاوة رجاله، وهذا ما تدل عليه مسرحية (النواخذة) لسالم الفقعان وتؤكده، على عكس ما كانت تدل عليه مسرحية «فرحة العودة» لمحمد النشمي. فإذا كانت هذه المسرحية قد أشارت بطرف خفي سريع إلى حقيقة بعض شخصيات النواخذة وملامحهم العامة[16]، فإن قضيتها الرئيسية أو هدفها العام لم يُقدم ولم يكن كشفاً حقيقياً تشريحياً كاملاً لمثل هذه الشخصيات المسيطرة، إنما مهمتها قد انحصرت في التصفيق لهم وللماضي ورجال البحر والتنويه ببطولاتهم. وعند الرجوع إلى مقدمة مؤلف هذه المسرحية أو تذكرها واسترجاع الاهداء إلى الذاكرة، نتبين بعدها حقيقة الأمر وموقف الكاتب النشمي في (فرحة العودة) من رجال أهل العودة، حتى أن الاتجاه نحو كشف الرجال وتعريتهم يعرض صاحبه إلى الكبت أو الابتعاد عن الحديث بمثل هذه الأمور ولو بأسلوب مؤدب وطريقة هادئة[17].

وتمايزت مسرحية «النواخذة» عن «فرحة العودة» باتجاهها نحو استغلال الماضي ليكون «استبصاراً درامياً لما في الماضي من عناصر الصراع والتناقض. وأفعال الاضطهاد والسيطرة. فكأنه ــ أي الماضي ــ بمثابة الأرضية الدرامية الطبيعية لتجسيد رمز السلطة القهرية في المجتمع، لأن استعادته على المسرح لن تنشغل على الاطلاق بزخرف الماضي، وإنما ستنشغل بالكيفية الدرامية الرامية إلى اطلاق نموذج السلطة القهرية فوق خشبة المسرح»[18].

ومن ذلك فإن حركة المسرح في الكويت ــ خاصة ــ وفي الخليج العربي عامة ــ قدمت نوعين من الرؤية الاستبصارية للماضي ونموذجية النوخذة: فالأولى أظهرت جمود التسجيل الطبقي للواقع كما برز مثل ذلك في مسرحية «فرحة العودة»، مع شيء من نبض الاستبصار الميلودرامي كما في مشهد (الطبعة)[19]. أما الرؤية الثانية فقد تمحورت بين التفسير التاريخي لحركة المجتمع وصراحة الدعوة لتغيير النظام الاجتماعي الراهن بمجمله. كما حملته مسرحية «النواخذة» للفقعان[20]

الدراسة الفنية :

مسرحية (النواخذة) كتبها سالم الفقعان، وقدمتها له فرقة (المسرح الكويتي) في 22 فبراير سنة 1971 م وهي من اخراج (حسين الصالح الحداد). ثم أعادت هذه الفرقة عرضها مرة ثانية في أغسطس سنة 1976 م ، وذلك بعد أن ظهرت في كتاب سنة 1973 م بطبعتها الأولى [21]. وهذه المسرحية لا تمثل باكورة انتاج الفقعان في الكتابة المسرحية والتأليف ، فقد سبق أن قدمت له فرقة (المسرح الكويتي) مسرحية تحت عنوان « طرباش لوماش » [22]. وهي عامية اللغة ، لكنها لم تنشر في كتاب ، على الرغم من أنها تمثل تجربته المسرحية الأولى في معالجة النصوص المسرحية ، حيث تجاوز الفقعان في هذه المسرحية دوره المألوف كممثل إلى دور آخر جديد ، لذا علينا أن نتلقى أعماله المسرحية عند الكتابة عنها بشيء من الحذر بالاضافة إلى التشجيع [23].

ومسرحية « النواخذة » حظيت بكثير من اهتمام النقاد والمهتمين بالحركة المسرحية [24]، لدرجة دفعت بالمؤلف إلى أن يستهل مسرحيته هذه بوضع احدى المقالات النقدية متصدرة فصولها بعد التقديم والاهداء. وهذا ما يبرز حرص المؤلف على تسجيل بعض الانطباعات النقدية وتثبيتها ضمن أوراق هذه المسرحية ، واستخدامها كاستشهاد على جودتها وتفوقها على مسرحيته الثانية « طرباش لوماش ».

وبعد فإنه إن كانت فرقة (المسرح الكويتي) تعتبر مدرسة التزامية ، بمعنى أنها تسير وفق خط واحد . وهي ان كانت بخطوات بطيئة إلا أنها ثابتة ومدروسة . ولعل مسرحية « النواخدة » هي المسرحية التي تريدها هذه الفرقة ، وما تحتاجها المرحلة التي كانت تعيشها الحركة المسرحية في الكويت أثناء ولادة هذه المسرحية . فـ« النواخذة » تعتبر من الملامح الواضحة للمرحلة الثالثة من عمر الحركة المسرحية في الكويت التي استكملت صورتها الفنية في السبعينات ، والتي تتمثل معالمها الواضحة البارزة المتميزة في إنشاء المؤسسات الثقافية وإقامة الادارات الفنية المسؤولة ، كإنشاء (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) و(المعهد العالي للفنون المسرحية). و(إدارة المعاهد والفنون) ، بعد مرحلتي التجريب والاعتماد على الذات ، مع شيء من المغامرة.

وقيمة « النواخذة » الأدبية تظهر في محاولتها لتصوير المجتمع الحديث ،

فالمسرحية تقع في ثلاثة فصول هي كل قوامها الفني، أو ما يتشكل منه هذا القوام، وان استهل المؤلف مسرحيته هذه بذكر أسماء شخصيات المسرحية، فإنه لم يهتم عند ذكر هذه الشخصيات في بداية المسرحية باصباغها بمجموعة من آيات الأوصاف، إنما اكتفى بتدوين أسماء شخصيات المسرحية، وهي على التوالي وحسب ترتيب المؤلف لها بما يتفق مع تسلسل حوادث المسرحية والتي جاءت على النحو التالي : (أم يوسف، بو يوسف، يوسف، ابراهيم (الطفل)[25]، مطلق، أبو مطلق، أم عبدالله، الفار، المختار). ثم اكتفى المؤلف بترك هذه الأسماء دون روابط بينها لمعرفة حقيقة العلاقات فيما بينها. ولا يتسنى ذلك إلا بعد قراءة المسرحية ومعرفة حقيقة حوادث فصولها الثلاث بفعل تحرك هذه الشخصيات ودورها الأساسي في تركيبة الفعل الدرامي في هذه المسرحية.

حوادث المسرحية وملخصها :

بو يوسف نوخذة قديم يبحث عن عمل وهو على الأرض، يصطدم مع بعض النواخذة في قضية مالية. لديه امرأة تقليدية وابن كسلان، يشعل نيران القلق في نفسية والده بالنسبة لمستقبله كشاب. ينتهي الفصل الأول باعلان وفاة عبدالله الفار، الرجل الطيب دون أن نعرف نوعية علاقة هذه الأسرة به وماذا يمثل بالنسبة لها؟ ونهاية هذا الفصل شبيهة بنهاية الفصل الأول من مسرحية «عشت وشفت» لسعد الفرج والتي تعلن عن وفاة (مبارك) الخادم الذي مات منتحرا، وأنهى عذاب فقره بقتل نفسه.

وهذا التأثر بمسرحية «عشت وشفت» يؤكده سالم الفقعان نفسه، سواء بطريق مباشر أو غير مباشر، حيث أكد في احدى مقابلاته الصحفية ذلك قائلا «عندما رأيت الفنان (سعد الفرج) قد تطرق إلى الفئة وأحس بها في عمله «عشت وشفت»، وجدت أنه لم يكتب عن البحر، فجندت نفسي لخوض هذه التجربة عن طريق الجلوس مع المختصين، بالاستعانة بما أحمله في ذاكرتي»[26]. ومع ذلك فإن لغة هذه الفصل لم تنجُ من الخطأ النحوي، خاصة عند الوصف، كما جاءت بعض الأوصاف بصورة قلقة فيها شيء من التناقض، مع شيء من لغة السيناريو السينمائي، وتشبع الحوار بألفاظ خاصة بالبيئة البحرية[27].

في الفصل الثاني نرى جبروت (أبو مطلق) النوخذة السابق ، حيث يبدأ بمساومة (أبو يوسف) عند طلبه لرد ديونه أو السماح لابنه يوسف **بالذهاب معه** إلى الغوص . ولما لم يفلح في هذا الأمر اتجه نحو سجن الابن عنده ، حيث يبدأ بمساومة أبيه من مركز القوة ، وحتى يتقي (أبو مطلق) شر مطالبة (أم عبدالله الفار) الذي مات مؤخراً ـ وهو أحد (بحريته) ـ فإن (أبو مطلق) يتودد إليها ، فيعرض عليها فكرة الزواج منها ، في حين يتعاطف ابنه (مطلق) مع (أبو يوسف) وصديقه (يوسف) ، فيشترك في المساهمة بعملية تهريبه من (الياخور) . وبذلك تنتهي أحداث هذا الفصل على هذه المفارقة والصورة الطريفة . وتخلو من بعض أخطاء الفصل السابق وتقل ، ولعل ذلك قد جاء نتيجة لقلة حوادث هذا الفصل المسرحي القصير ذي الأوراق الخمسة فقط.

أما أحداث الفصل الثالث الأكثر قصراً من سابقيه فإنها تتلخص في أن حقيقة زواج (أم الفار) من (أبو مطلق) تنكشف أمامنا ، حيث تعترف بأنها هي التي أحرقت (الشوعي) وساعدت على فك سجن (يوسف) ، وقد قبلت بالزواج منه لكي تلعب مثل هذه الأدوار انتقاماً لوفاة ابنها وظلم (أبو مطلق) له . في وقت ظهرت فيه شهامة (خميس) الشاب العاجز المعوق الذي يقدم نفسه فداء لـ(عبدالله الفار) واستعداده للسفر بدلاً عنه إلى الغوص حتى يسلم بيت (أم عبدالله) من الرهان . وعندما يُرفض طلبه يفاجئنا المؤلف باعطاء (خميس) مثل هذا الدور البطولي ، وبأن (خميس) هذا الإنسان العاجز هو الذي يكشف أسرار اللعبة . ويشير المؤلف إلى المجرم الذي أحرق سفينة (أبو مطلق) وأنقذ (يوسف) من أسره ، وهو (أم الفار) . بعدها يطلقها (أبو مطلق) نهاراً في نهاية الفصل للإشارة على نهايته أو قربها .

يتجه (سالم الفقعان) في إهداء مسرحيته هذه « إلى والدي ... وإلى كل من عاصر مشقة البحار، إلى الذين (أودوا) [28] بحياتهم في سبيل النهوض ببلادي الكويت ... أهدي هذه المسرحية التي تحكي بعضاً من معاناة رجالات الكويت قديماً » [29] . ونرى أن هدف هذه المسرحية لم يختلف ـ على ضوء ما جاء في هذا الاهداء ـ عن هدف مسرحية « فرحة العودة » . وواقع حال المسرحيتين لا يقول ذلك ، « فالنواخذة » لها أبعادها الفكرية الاجتماعية السلطوية على إنسان ذلك الماضي ، فهي تذكرنا برواية (الشيخ والبحر) لـ(أرنست همنجواي) الروائي الامريكي ، وكذلك رواية (الغريب) لـ(البير كامو) الفرنسي ، فلا تأخذك هذه

المسرحية إلى عرض البحر، إنما هي تعرض «برقة متناهية خلفية السلوك البشري لشريحة من البشر في مجتمع البساطة والتكاتف وضيوف الله. هذه الفئة التي أعمتها المطامع فتنكرت لقيم ذلك المجتمع وأعرافه واعتباراته، في وقت وظرف كان لهذه الأعراف والقيم أثرها المباشر في سلوكية الإنسان ووضعه الاجتماعي»[30].

رابعاً: صراع الإنسان الكويتي مع الحضارة في مسرحية «ضاع الديك»:

وبعد مسرحية «النواخذة» التي مثلت سلطة الإنسان الثري على الإنسان العادي المسحوق وصراعاته المتعددة، علينا بالتحدث ـ أخيراً ـ عن الحضارة المعاصرة وسلطتها على الإنسان وسيطرتها على تصرفاته وسلوكياته. إنسان العصر الحديث وصراعاته مع حضارته الحديثة كما تكشف عنه مسرحية «ضاع الديك».

إذا طرحنا أسماء فرسان الدراما الاجتماعية في مسرح الكويت تظهر عدة أسماء لمعت في سماء الكتابة المسرحية والتأليف المسرحي، لعل من أبرزهم: صقر الرشود، سعد الفرج، عبد العزيز السريع، مهدي الصايغ، خالد رمضان، سالم الفقعان، عبد الرحمن الضويحي، محمد النشمي، حسين صالح الحداد، ابراهيم العواد، صالح موسى وغيرها من أسماء كتّاب فترة الازدهار المسرحي في الكويت، ونقصد بها فترة الستينات. ويظل عبد العزيز السريع متميزاً، ليس فقط في استمرارية الكتابة ورصد المتغيرات الاجتماعية تاريخياً من خلال النص المسرحي، ولكن لأن «السريّع» ـ إلى جانب هذا كله ـ من أكثر كتّاب المسرح رعاية للأصول الفنية. كما تمثل مسرحياته عرضا جيدا للنماذج البشرية والإنسانية لها خصوصياتها البيئية. فهو من أبرز كتّاب مطلع الستينات لهذا الجنس الأدبي الخاص، ألا وهو المسرحية الاجتماعية، التي قضى فيها سبعة عشر عاماً، أبرز فيها دوره الأساسي في سجل المسرح في الكويت، مقدماً فيها عددا من المسرحيات هي: (1) الأسرة الضائعة (1963) (2) الجوع (1964) (3) (عنده شهادة) (1965) (4) لمن القرار الأخير (1968) (5) «ضاع الديك» (1971)، كما اشترك مع زميل دربه (صقر الرشود) في كتابة ثلاث مسرحيات هي: (1) 1، 2، 3، 4، بم (1971) (2)) شياطين ليلة الجمعة (1972) (3) بحمدون المحطة (1974).

في مسرحيات عبد العزيز السريع يغيب الحدث، أو ليس للحدث في مسرحياته ذلك الدور البارز، فقضيته ما يحدث على واقع الحياة الاجتماعية، خاصة وان الصراع الاجتماعي يؤرق الكتّاب الواعدين والراصدين لحركة هذا الواقع ومتغيزاته ومتطلبات الإنسان الأساسية فيه: فمن صراع الجديد مع القديم إلى صراع الجيل الواحد مع نفسه. ومن المعاناة السلبية الانفرادية إلى أزمة الحضارة ومجابهتها، ومن التصدي لصدق الحضارة في النفس المتخلفة إلى دور المثقف في هذه المعركة، على أن يكون أكثر ايجابية لاستيعابها. وتكون قضية الهروب همه الدرامي الكبير في هذه المسرحيات الاجتماعية وهاجسه الفني الذي يسقطه على المسرح شكلاً ومعاناة «معاناة حقيقية يؤمن لها الذي فاجأهم النور الباهر للحضارة الحديثة فزاغ بصرهم ولعنوا ظلام مجتمعهم دون أن يفكروا أن ينيروا شمعة»[41].

وإذا كان الحدث قد برز في مسرحية «1، 2، 3، 4، بم» فذلك بسبب اعتماد هذه المسرحية على فكرة غريبة ألا وهي عودة الموتى إلى الحياة مرة أخرى. فقد تم في هذه المسرحية الاهتمام في الحدث أو التوازن بين الحدث والنموذج البشري؟ ولكن بروزاً آخر للحدث قد جاء في مسرحية «ضاع الديك» ليس على شكل اهتمام به لذاته ولكن لتسخيره في قصة الصراع الاجتماعي بين الأجيال المختلفة وبين حدود الصراع فيما بين الأجيال. فهذه المتغيرات يقصد منها. خلق المتناقضات والصراع بين الأجيال المتباينة فكرياً واتجاهاً والتي تعيش في فترة زمنية واحدة وإن كانت حدود التعايش أن تُفقد ومحاولة الهروب تقفز من معنى إلى آخر تحاول الاجابة على السؤال الكبير: ممن نهرب لماذا نهرب؟ أين نهرب؟وإلى أين نسير ثم نقف؟.

والمؤلف «السريّع» في تأكيد ذاته الفنية وقدرته على عملية الرصد والتسجيل للمتغيرات الاجتماعية يحمل قيمة في مسرحياته الاجتماعية هذه التي تشير إلى محاولة خلق رابط فكري ما بين الزمن والموقف الفني، محاولاً في صورة «الضياع» الاجتماعي أن يكون محوره الفكري الذي يراوده في أغلب مسرحياته: فعلى مستوى الحدث تُسجل مسرحية «الأسرة الضائعة» ــ وبصورتها الأخرى «فلوس ونفوس» ــ أقدم تصوير للمجتمع الحالي، حيث تدور أحداثها عام 1954 عندما بدأت الثروة تطل برأسها على الأفراد وتصل إلى

بعضهم. وفي «فلوس ونفوس» ـ التي جاءت بعد سنوات سبع من «الأسرة الضائعة» [42] استطاع مؤلفها أن يطوّر أدواته وأن يقدم عملاً مسرحياً أفضل على مستوى الشكل الفني والقدرة على تحديد أطراف الصراع الدرامي. وإن كان زمن كتابة مسرحية «الجوع» متقدماً على زمن الحدث فيها المتأخر [43]، فإن تفاوت الموقف الفني واضح بين هذه المسرحية والمسرحية التي سبقتها، فقد ظل عامل الثروة فيها هو العامل الأساسي، إلا أن الأثر الاجتماعي لها وصوره قد اختلف عن آثار المسرحية السابقة في حدثها زمناً. كما أدرك المؤلف العلم كعامل يدخل في تغيير تركيبة المجتمع الحديث فجاءت منه مسرحية «عنده شهادة» [44] التي تصور الانفصال بين المتعلم في خارج الكويت والمجتمع الكويتي نفسه الذي بدأ منه [45]، مع الادراك أن نسبة المتعلمين قد زادت، وصاروا يشكلون جزءاً من هذا المجتمع ضمن أفراد الطبقة الوسطى، فجاءت مسرحية «الدرجة الرابعة» من الكاتب المسرحي (عبد العزيز السريّع) لتصور هذا الوضع [46].

ويمثل (الضياع) قضية أساسية في مسرحيات السريّع الاجتماعية، كان ذلك منذ مطلع تجربته الفنية مع الكتابة المسرحية، فالمسرحيات الأولى له صورت بدقة ضياع هذا المجتمع. فأولى مسرحياته «الأسرة الضائعة» لم تحمل هذا الاسم عبثاً. ومن الملاحظ أن نضيف أن هذا المجتمع يتمثل في الأسرة التي تمثل نواة المجتمع الأساسية، فأي تغيير فيها يعني تغييراً في ذات المجتمع، أو هي انعكاس لهذا التغير. «والأسرة عند السريّع نووية دائماً، هي الأب والأم والأولاد، وأي تغيير في هذا الشكل الأسري يعني تغييرا أساسياً في الصورة، وبالتالي نوعاً من الصراع. فالأسرة النووية [47] حين تتحول إلى أسرة مركبة يبدأ الصراع داخلها، مهما كانت أسباب هذا التغير، وإذا بدأ العمل المسرحي بأسره مركبة، فإن الصراع يدور من أجل تجزئتها إلى الأسر النووية» [48].

وإذا كانت الأسرة تمثل ركيزة الفعل الدرامي عند السريّع، فهذا يعني اننا سنبحث عن قضايا الأسرة الكويتية في مسرحيات عبد العزيز السريّع، واضعين في الاعتبار الصراع الدرامي فيها وارتباطه بالصراع الاجتماعي، على عكس ما في مسرحيات نعمان عاشور، حيث نجد الصراع الدرامي مرتبطاً بالصراع الطبقي عنده. فالأسرة عند السريّع لها بُعد اجتماعي حضاري يعالج «الضياع»، ولكن الصراع الأسري أو الأسرة عند نعمان عاشور رمز للطبقية، والطبقية لها أبعادها

السياسية. فالسريّع ذو مسرح اجتماعي له رؤيته الحضارية، أما مسرح نعمان عاشور فهو مسرح اجتماعي ذو دعوة سياسية[39].

وإذا كانت شخصية الأب والأم وأبنائهما تمثل عصب الحدث الدرامي في مسرحيات السريّع، وتشكل القوام الفني للفعل المسرحي فيها، فإن بقية الشخصيات التي تظهر عنده (الخدم[40] والضيوف والأصدقاء والأقارب) تأتي كوسيلة لتحقيق غاية وضوح المواقف التي تقع فيها الشخصيات الرئيسية، فهي غالباً ما تكون شخصيات مساعدة تقوم أحياناً بدور الاضافة والتوضيح. ومع ذلك فإنه تظل الأسرة هي الأساس الذي يرتكز عليه التركيب الاجتماعي لأعمال السريّع المسرحية. وهذا التركيب الأسري يصاب بالهزة نتيجة لأية عوامل ومتغيرات خارجية محددة تعمل على إصابة هذا التركيب. وبهذه القوة وبهذا الفعل تأتي الأزمة المسرحية ويتاح لها دائرة أو مساحة للتحرك نحو فكرة الصراع إلى نهايته المسرحية (ذروة الحدث فيها):

والمجتمع الكويتي قبل ثروة النفط والطفرة الاجتماعية، كان مجتمعاً راكداً ساكناً، تعيش حركة الأسرة فيه على السكون. إلا أن الحركة تدخل فجأة على المستوى الاجتماعي بسبب الثروة وغيرها من الأسباب والحوافز والمشجعات الاقتصادية. ومسرحيات السريّع تصور هذا المجتمع الراكد عندما تفاجئه اللحظة الحضارية دون سابق استعداد فهي تحاول أن تصور (الخضة) التي تعرض لها هذا المجتمع الهادئ. عندما جاءته الطفرة المادية، بما حملته من مظاهر العصر الجديد عليه»[11]. فمن خلال الأسر صوّر ضياع هذا المجتمع متمثلاً بضياع كل أفرادها[12].

ولقد سجل السريّع في مسرحيته «الجوع» التغيرات التي حدثت في الأسرة ـ المجتمع ـ تسجيلاً لما عنده من دراية في فن دراما النقد الاجتماعي، فقد قدمت هذه المسرحية فكرة الضياع بإلحاح، وهو ضياع من فقد الهدف والحاضر، بفقده للعمل والدور الاجتماعي، مدعياً عدم حاجته أصلاً للعمل، فلجأ إلى المقهى. كما تمثل ضياع الفاشلين في الدراسة ومن تركها بسبب ضعف الرعاية، فانقادوا إلى الاهمال ولجأوا أيضاً إلى المقهى[13].

والاستناد إلى العلم في حل الموقف هو الذي يقود إلى موقف علمي يوضحه الفعل الدرامي، فالعلم حينما يُعتمد كسبيل لحل القضايا الاجتماعية يفتح نافذة

على المستقبل، وبذلك استطاعت النظرة العلمية أن تجعل الحضارة القادمة من « العنديات » الخارجية، تدخل المجتمع عنوة وقسراً وتحرك ما به من سكون وركود، محاولة أن تضيء فيه نور الحركة نحو المستقبل حتى لو جاء ذلك على شكل فكرة فقط. ولكن هل من الممكن أن يحدث لقاء بين حضارتين مختلفتين وجهاً لوجه، مع ما فيهما من تناقض، ويتولد مثل هذا الفكر؟ مع طرح فكرة الضياع بكل قوة ؟؟

هذا هو السؤال المهم الذي يطرحه (عبد العزيز السريِّع) في أهم مسرحياته وآخرها فيما كتبه منفرداً، ،هي مسرحية «ضاع الديك»[44] التي فتح بها أعماله المطبوعة. فرسم لنا شخصية (يوسف) الذي حمل هذه الحضارة دون أن يتجرد من حضارته الأولية وان كان قد تظاهر بذلك أو حاول، لأنه قادم من حضارة مختلفة. وهو ليس (يوسف) الذي يحمل قشور حضارة الغرب فوق حضارته كما جاء في مسرحية «عنده شهادة»[45]، إنما هو (يوسف) الحضارة نفسها التي تأتي لتحرك وسط المجتمع الساكن، فيأتي باسمه على أسرة راكدة ليخلق فيها الصراع، «مثل حجر في ماء راكد، فتتحرك فيها مشاعر تولد مواقف متفاوتة»[46].

الدراسة الفنية :

تعتبر مسرحية «ضاع الديك» أولى سلسلات (دار الربيعان للنشر والتوزيع) في الكويت، التي ظهرت ضمن مشروع مسرحيات كويتية، فهي مسرحية من ثلاثة فصول وتحمل رقم 1 هذا المشروع الذي سيتضمن العديد من مسرحيات السريع وغيرها لطباعتها ونشرها ضمن حركة أدب المسرح المحلي. وكان حقاً على السريِّع أن يهدي هذا الكتاب إلى رفيق دربه الراحل (صقر الرشود) «عطاء الستينات والسبعينات الأفضل لحركة المسرح في الكويت، أهدي ضاع الديك وقد منحنا الكثير من فنه وحبه وصارت احدى العلامات في تاريخه كمخرج مسرحي عربي متميز، إليه... اثراً خالداً وتأثيراً عظيماً»[47].

والواقع انه إذا كانت فكرة الضياع قد بدأت عند السريع منذ مسرحيته الأولى، فإنها قد تأكدت في «ضاع الديك» كآخر مسرحية كتبها منفرداً. وقد ساعدتها الظروف السياسية والاجتماعية وقت ظهورها للتطور ولفكرة التقدم والطفرة التي يمارسها المجتمع الكويتي سلوكاً وانفتاحاً على الحياة الجديدة.

وهذا ما ساعد على أن تأخذ هذه المسرحية ضجة ونجاحاً. في وقت كثر فيه الكلام عن الحضارة والطفرة والتغير الاجتماعي، خاصة الفكر المسرحي الذي انشغلت مسرحياته بهذا الملمح الاجتماعي الحاد[48].

ومع ذلك كله فإن «ضاع الديك» تمثل قفزة نوعية في وعي عبد العزيز السريع اجتماعياً، وذلك بعد أن اكتمل وعيه لدور الأدوات الفنية اللازمة للصنعة المسرحية ـ ولو موجزاً ـ ولأحداث هذه المسرحية خاصة، وذلك قبل التوسع في عمليتي النقد والدراسة لاستكمال شكل القوام الفني والشكل النقدي عند دراسة هذه المسرحية فنياً.

ملخص أحداث المسرحية:

تبدأ هذه المسرحية وأسرة (بو يوسف) تنتظر قدوم الابن الكبير (يوسف) من لندن، فهو ابن لبحار كويتي انجبه من هندية تزوجها في الهند سراً، ثم طلقها فرحلت إلى انجلترا وانقطع أثرها مع ولدها. وبعد 30 عاماً جاء هذا الابن باحثاً عن أبيه بقصد الانضمام إلى أسرته. ومن هنا نرى ارتباط المسرحية بالحدث المسرحي وتوفر عنصر الحكاية، على خلاف مسرحيات السريّع السابقة التي قدم فيها النموذج البشري فنياً مع الاهتمام بالقضية الاجتماعية. وقد حاول تجاوز الاغتراب إلى الدراسة النفسية والاجتماعية. فهذا (اليوسف) برغم جريان الدم في عروقه فلن يكون كويتياً لهذا السبب، حيث تغلبت التنشئة والمعايشة الطويلة على عناصر الدراية، وهذا ما سمح لحدوث سلسلة من المفارقات والأخطاء التي يقع فيها يوسف، دون أن يعتبرها كذلك في حياته، «فالضمير صناعة اجتماعية وليس تكويناً فطرياً، وضميره صناعة انجليزية وليس تكويناً عربياً إسلامياً، ولكن أخطاءه تقع على الآخرين أيضاً، فتفسد عليهم سعادتهم القديمة، ويترك في نفوسهم جرحاً لا يندمل بسهولة»[49]. ويتورط يوسف في علاقة حب مع ابنة العم (سارة) مع عدم قدرته على التكيف مع قيم هذه الأسرة ومتطلباتها الاجتماعية. فيقرر عدم التورط مرة ثانية فيترك ابنة عمه التي أسلمت نفسها له، ويهرب لأنه لا يريد أن يتزوجها، ويترك الأسرتين تواجهان ما تواجهانه من ذل ومهانة.

ولهذه المسرحية عدة أهداف منها ما طرحه الدكتور محمد حسن عبدالله الذي يرى أن الهدف من هذه الفكرة «ربما أراد الكاتب ـ مع غرابة الحادثة في

ذاتها ــ أن يشير إلى النتائج السلبية التي ستترتب على انتشار الزواج من الأجنبيات. وكيف يظل الولاء مشتتاً والانتماء مضطرباً، والقدرة على الالتحام بجسم المجتمع وقيمه محدود؟ وربما أراد ــ على مستوى مخفف ــ أن يعرض أمامنا مبدأ إنسانياً صوّره (بريخت) من قبل في «دائرة الطباشير» ليؤكد لنا أنه ليست الأم هي التي تلد إنما الأم هي التي تربي، فالمعايشة والاستمرار والرعاية هي التي تخلق الرابط الروحي وليس مجرد الولادة البيولوجية التي ينتهي أثرها وتأثيرها بعد حين. وفي «ضاع الديك» نجد الكويت هي التي ولدت يوسف، ولكن لندن هي التي ربته، وقد حاول الفتى أن يجعل الولادة والتربية على وفاق، فلم يستطع مع رغبته في ذلك»[50].

في مسرحية «1، 2، 3، 4، بم» يتم الانتصار إلى الجيل الماضي وإدانة الحاضر حيث لم يخل من السطحية والسلبية، على عكس مسرحية «الحاجز»[51]. ومع ذلك فالهروب يعتبر أحد أهداف هذه الرؤية الاجتماعية، وبالرغم من ذلك نقول إنه «إذا كان الجيل القديم قد هرب من الجيل الحاضر، فإن الجيل الحاضر قد هرب من الحياة الحاضرة! وإذا كان (فارس)[52] قد اتخذ موقف السلبية دون أن يضيف حلاً لمتطلبات مجتمعه الحاضر، فإن (يوسف) في مسرحية «ضاع الديك» قد هرب من الحياة. ففي «1، 2، 3، 4، بم» هروب الجيل الماضي من الجيل الحاضر، وفي «ضياع» الديك هروب من المجتمع الحالي كبيره وصغيره من الحياة، ولكن هروب هذا الجيل يختلف عن ذلك الجيل. صحيح أن كلاً منهما يحمل الرفض، إنما الرفض نفسه يختلف: فالجد (أبو شايع) في «1، 2، 3، 4، بم» يهرب مكرهاً من هذا المجتمع وما به من فعاليات لا يجد لها مكاناً في نفسه وفي تعاطيه مع مجتمعه. أما (يوسف) في «ضاع الديك» فإنه هرب لأنه يريد ضياعاً غير هذا الضياع[53]. فهناك (الجد) هرب لسلبيته، وهنا (الابن) أيضاً هرب لسلبيته، ولكن إلى أرض تعمل على ترسيخ الاتجاه السلبي لديه، ومن ثم طرح السؤال التالي: ولماذا الهروب؟ وممن؟

فجاءت مسرحية «شياطين ليلة الجمعة» لتكشفنا من الداخل وتتعرف على نفسية هذا المجتمع[54] ومكونات حياته اليومية، فما هي إلا ليال شيطانية لا تتعدى تطلعات بسيطة في نفوس كل فرد أو أغلب الأفراد»[55].

وفي رجوعنا إلى مسرحية «ضاع الديك» نجد أن قضيتها الاجتماعية لم تخل من مسألة الصراع، ومنه صراع الأجيال، ولكن هذا الصراع كاد أن يختفي بعد

أن جاءتنا الحضارة الغربية وكاد معها أن تضيع ملامحنا الاجتماعية، و «لقد أكد الجيل القديم أن هذا المجتمع لا يمت إليه بصلة، وكشف زيفه اعتماداً على قيمه الخاصة في «بم» ولكن الحكم غير مكتمل الأركان، فهناك مقولة أن الماضي غير الحاضر وأن هذا الحاضر ينتمي إلى عالم المدينة الجديد. وهذا ادعاء يحتاج إلى فحص. وهذه المسرحية ـ «ضاع الديك» ـ جاءت لتكمل هذه المناقشة، والمناقش لا يعتمد على الماضي ولكنه يتناول الموضوع من منظور التطور، فهذا هو الخارج المتطور الذي نتمنى أن يكونه، مثال التقدم والتطور، يقدم لنا الرأي. فهذا هو مرتكز «ضاع الديك» الأساسي: فيوسف بطل هذه المسرحية، ليس من هذا المجتمع وان انتمى إليه، إنما هو ابن هذه الحضارة الجديدة التي نسعى إليها، وقد اكتملت فيه عناصرها، فهل لنا أن نتقبل صدمة هذه الحضارة بما تحمله من منطق خاص، ونظرة متميزة للأمور، فيوسف انجليزي يتصرف من وحي ثقافته، ويحكم على ما يشاهد من خلال تصوره الخاص، فهل نحن قادرون على الاستيعاب. لقد كان الصراع من قبل بين نظريتين، احداهما متشبثة بالقديم والأخرى نزاعة إلى الحاضر بقيمه وتمد يدها إلى الخارج حيث النور الذي نتصور. أما الآن فها هو التطور ذاته الخارج الذي حضر ليضعنا على مجهره المتطور، فهل لنا قدرة على قبول ما نتمنى أن نكون؟ »[56].

والمسرحية تتحدث بمنطقين وكل منطق يمثل حضارة إنسانية خاصة لها لغتها المرتبطة بها، فالبرود في هذه الحضارة يقابله البرود عند الأخرى، فيتم التعامل من خلال التناقض الشديد في وضوحه، ومن خلال الاحساس بالتمزق والجرح العميق، ثم من خلال السخرية، ومع ذلك كله لا يحتمل اللقاء أن يتم بين الحضارتين وبين اللغتين:

سالم: يعني ما يعرف الأصول اللي احنا ماشيين عليها، رايح على العادة اللي تربى عليها، ومهما يكون، يوسف عاقل ويقدر الموقف، أنا أفَهْمَه!

الأب: فهمه زين، ولا يكون تصير مرة ثانية، ولا ترى والله ما يرده إلا المكان اللي جاء منه. لا يا قليل المروة، في بيتي، أفا والله...[57].

ويوسف لديه القدرة على الفرز، فهو يقول لأخته (فاطمة): (انتي عاقلة كثير)[58]. فهذه هي الفتاة التي نريدها للحضارة الحديثة. أما (سوسو) الفتاة

الجميلة فهي الوطن، المجتمع، الكويت، الجيل. ولكنها من جيل الحاضر المتسرع، شباب اليوم ذو المغامرة والجرأة، الفتاة اللاهثة وراء المتعة، وهي شر في الحضارة الإنسانية [59]. وهي مع ذلك تعترف بغلطتها بعد أن مارست الجنس مع يوسف: (بلى، الغلطة مني، حبيته وسلمته نفسي). ومن هنا يبدأ الشرخ يبرز ويكشف عن عمق بعد ما ظهر للعيان.

وهذه الحضارة حاولت أن تتدخل حتى في سلوكنا بنقدها وتوجيهها:

الأب : الله يلعنك انتي ويوسف، يعني هو بيعلمنا شلون نشرب القهوة... ولي، روحي، لا بارك الله فيك ولا فيه. وين ولى هذا؟[60].

وإذا ما بدلنا عاداتنا إرضاءً له، فهو يدخل علينا بقيمه. ومن هنا يزداد الاصطدام معه: (يدخل يوسف يصفر بفمه ويجلس على أحد الكراسي قريباً من والده، ويمد رجليه مرتاحاً بلا مبالاة) فهو يقدم شيئاً من غربيته:

يوسف : مرحب.

الأب : لا هلا ولا مرحبا، الله لا يبارك فيك.

يوسف : (يجفل) نعم.

الأب : لا يا قليل الحيا، داخل تصفر، تمنع الملائكة تدخل بيتنا يا عدو الله ورسوله.

يوسف : ليش بابا.

الأب : لا تقول ليش وعطا به. وبعد تمد رجليك بوجهي. انت ما تستحي؟.
وفي موضع آخر: (الأب): أنت ما تقول لي وين تربيت؟ مع بهايم؟[61].

ان يوسف لا يعترف أكثر مما هو لا يعرف، فهو يتجاهل ولا يجهل، وفرق كبير بين الذي لا يعرف والذي لا يعترف، فذلك بلا تجربة وهذا بتجربة، ونكران لتجربتنا ولوجودنا. حتى على الرغم من معاملة الجيل السابق بهذه القسوة وبهذا الشكل المجحف مع الحضارات السابقة مرفوض. فيوسف إن كان يجهلنا تماماً فإن شخصيته الدرامية ينقصها الأبعاد النفسية التي يتكلم عنها (اجري) في كتابه (فن الكتابة المسرحية) والتي أكدها الناقد الأمريكي (ولتركسير) في كتابه (عيوب التأليف المسرحي). فنحن نريد الكثير ومعرفة المزيد عن هذه

الشخصية: بيئتها، ثقافتها، حالاتها النفسية، سلوكياتها العامة. وإلا فإن الحوار التالي سيكون عبثاً وضياعاً للوقت مع شخص لا يملك إلا تجربته ولا يعرف إلا نمطية حياته هو:

الأب : أقول هالانجليزية اللي دخلتها بيتني من هي؟ منين؟

يوسف : من أحمدي.

الأب : أدري الاحمدي، الله لا يحمد لك حال. شتغبر فيها؟

يوسف : كيرل فريند.

الأب : ماني فاهم.

يوسف : كيرل فريند.

الأب : تكلم عدل، يعني شنهو كيرل فريند؟

يوسف : يعني صديقي، رفيقي[62].

إن الحضارة التي تريد أن تسيطر على أفراد الحضارات الأخرى عليها أن تتشرب تجربة الآخرين لتعرف ما يريدون وما يكرهون، لكي تخلق لها مدخلاً إلى نفسياتهم حتى تصطادهم، أما إنها تريد الغزو دون أن تكون لها خلفيتها فهي شخصية هلامية.

هذا هو يوسف. إنه يتعامل معنا بمنطق مجتمعه، فهو في صراع مع قيم هذا المجتمع وحضارته، وهو لا يتعاطى مع هذا المنطق وهذه المفاهيم، ومن هنا يشتد الموقف وتصل المشكلة إلى ذروتها وتظهر جذورها:

الأب : يبه يا يوسف، ما يصير يا ولدي، عيب، هذا بيتنا، بيتنا فيه محرمنا. يا ولدي اختك مره، حول الزواج، بتفضحنا، قدام الله وخلقه.

يوسف : ليش بابا، أنا أقول. هذا كله واحد، بس...

الأب : (يقاطعه) عجيب كله واحد، لابيه مهو كله واحد، حنا عايله معروفة. عندنا جيران، ما احنا عايشين في جزيرة. لا يا بوك كانك متعلم على طباع خوالك، اطباعهم ما تمشي عندنا[63].

لقد حصرنا ما جاءنا من تيارات في دائرة واحدة، وأخذنا نتفرج عليه فقط، حتى ضعف الضعيف منا واطاع التيار ومشى معه:

الأب : بس بيه. روح اسكن في الأخمدي، وكافينا شرك. أخاف يطالعونك اخوانك ويتبعونك. لا يا يوسف، روح محفوظ بالسلامه[64].

لقد تم تصوير ضياع ملامحنا وقيمنا في «ضاع الديك» بعد أن انتهكتنا الحضارة الأوروبية وأفسدت قيمنا وأرواحنا، وسيطرت علينا، لذا علينا أن نقف منها موقفاً حازماً، وهذا ما وقفته (فاطمة) من فكرة زواج (سالم) من (سارة). و (فاطمة) هي الوجه الحقيقي للحضارة التي نريدها، فهي تفكر قبل أن تقول وتعي ما تقوله، وتفجر الموقف بعد أن تفكر، وتحسم المواقف[65]. و (سارة) لم تعد تمثلنا، بل هي تمثل نفسها وجزئية من عصرية يوسف المزيفة وحضارته التي أتتنا بالقشور، خاصة وأن (سالم) قد عاش حالة الاستسلام للظروف وانزال هامته لكل التيارات والأعاصير، فهو سلبي، يحب حباً عملياً لم يدغدغ مشاعر (سوسو) أو (سارة)، لذلك سقطت مع أول كلمة حب سمعتها من يوسف[66]. وعندما تحرك (سالم) لكي يستخدم مشاعره فإن الوقت لم يكن في صالحه وليس مناسباً. فلم تظهر أية منفعة لكلامه.

إن «ضاع الديك» تمثل بداية التركيز على قضايا الإنسان المعاصر (إنسان الطبقة الوسطى). مع تحليله نفسياً وسلوكياً لفهم عقائده وروحانيته وشكل صراعاته مع بيئته والقوى المحيطة حوله. «فالقضية المحورية التي تدور حولها المسرحية ترتكز على التساؤل بطريقة غير مباشرة حول تعقد العملية التطورية في المجتمع»[67].

إن عبد العزيز السريّع في «ضاع الديك» قد دان المجتمع الذي قبل الحضارة الغربية قبل وزنها بميزانٍ منطق واقعه المعاش، وذلك من خلال الفتاة (سارة) التي تُغتصب ويُغتصب معها شرف الأسرة، أي قيم المجتمع. ذلك أنه عندما هجمت مظاهر الحضارة بكل قوتها ومباشرتها ـ وذلك في أواخر الستينات ـ وأصبح المجتمع بعدها أكثر انفتاحاً على كل شيء، كان الفن المسرحي ينظر إلى الوضع الاجتماعي الجديد بحذر. فجاءت عدة مسرحيات في فن الدراما الاجتماعية ـ ومن أهمها «ضاع الديك» ـ لتحذر من آثار هذه الطفرة وهذا الهجوم الكاسح لحضارة الغرب فينا. فضاع الديك ملكت القدرة على تصوير

سيطرة حضارة الغرب علينا ومحاولتها للتغلب على قيمنا، فتم بها تصور ارتباط الحضارة الغربية فينا كعرب، فهي مسرحية ذات نظرة أكثر واقعية وعملية وعلمية.

و «ضاع الديك» ليست هي «باي باي لندن»[68] التي طالبتنا بالتخلص من حضارة الغرب لمجرد أن من بين أهلها اللصوص الذين يسرقون السياح العرب، والحرامية الذين يقلقون راحة المسافر المتشح بعروبته ولذاته المبتذلة، والمزعجون الذين يداهمون لياليه الحمراء ويقلقون متعته مع نسائه أصحاب تجارة (اللحم الأبيض)، ويزعجون كذلك مجالسه ومشروباته الروحية.

«باي باي لندن» تطالبنا بتصفية حساباتنا مع الحضارة الغربية حالياً وحالاً، وهذا مستحيل. لأننا مجتمع أكثر جرأة من المجتمعات السابقة في استقبال الحضارات الأخرى ومحاولة الانصهار معها وبها. وهذا شرع وحق إنساني، ولكن دون أن تضيع ملامحنا وتضيع قيمنا، فلتبق لنا شخصيتنا وعروبتنا، وقيمنا الإسلامية، حتى لا نجد مزيداً من «الدِيَكَةْ» التي تضيع، فنثبت أن «الديك» قد ضاع، وأن سيطرة الحضارة وسلطتها على إنسان العصر الحديث وصراعاته معها ما زالت قائمة، وهذا يعني أننا أصبحنا هدفاً لكل الحضارات الإنسانية: غربية أو شرقية.. وبأننا مجتمعات لا قيمة لها، وهذا ما يخالف الواقع التاريخي والإنساني فينا.

الهوامش

(1) في أوائل الستينات.
(2) المسرحية نُشرت في كتاب في أوائل الستينات.
(3) مسرحية فرحة العودة ـ محمد النشمي، المقدمة ص 5، الطبعة الأولى، سنة 1971، المطبعة العصرية، الكويت.
(4) المقدمة السابقة ص 6.
(5) «فرحة العودة» الفصل الأول ص 21.
(6) المسرحية ص 21 - 25.
(7) د. محمد حسن عبدالله (الحركة المسرحية في الكويت) ص 199.
(8) تأكيداً على ذلك انظر المسرحية من ص 53 - 56.
(9) الحركة المسرحية في الكويت، د. محمد حسن عبدالله، ص 205.
(10) مثال ذلك: مسرحية «الذباب» (لجان بول سارتر) التي دخلت كجانب نضالي سياسي عند عرضها على الجماهير ضمن مقاومة فرنسا للاحتلال النازي في الحرب العالمية الأخيرة.
(11) كما في مسرحية «روميو وجولييت» لوليم شكسبير عالمياً. ومسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي عربياً. ومسرحية «نوره» لجاسم الزايد المتأثر كثيراً بالمسرحيتين السابقتين.
(12) كمسرحية: «المخلب الكبير» و«تقاليد» و«فتّحنا» و«وأنا والأيام»، لصقر الرشود. وكذلك «الجوع» لعبد العزيز السريع وغيرها من المسرحيات الأخرى.

(13) د. ابراهيم عبدالله غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي (الكويت. البحرين) ص 725 وما بعدها.

(14) أسياد المراكب ومالكو السفن وقائدو الرحلات البحرية.

(15) ومفرده (طواش) وهو الوسيط التجاري لتسويق اللؤلؤ وبيعه.

(16) وهذا ما لمسناه في حديث (مبارك) مع (أبو صقر) عن ولده النوخذة الظالم.

(17) ارجع إلى مقدمة المسرحية ص ٥، وكذلك مشهد الفصل الأول ص 21.

(18) د. ابراهيم عبدالله غلوم. المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، المرجع السابق ص 628.

(19) تعادل كلمة (غرقة) في الوزن، وتعني غرق السفن وذهاب المال وأحيانا الإنسان تحت أعماق البحار ونرى هذا المشهد في «فرحة العودة» في المشاهد للفصل الثالث.

(20) هناك مسرحيات أخرى شبيهة بمثل هذا المستوى منها على سبيل المثال «نورة» و«تنزيلات».

(21) مسرحية (النواخذة) تأليف «سالم الفقعان»، الطبعة الأولى 1973 م مطابع صوت الخليج الكويت.

(22) اسم للعبة شعبية معروفة في أحياء الكويت قديماً وبين أطفالها الصغار، وقد عرضت المسرحية في مارس سنة 1973 م.

(23) لقد كتبنا نقداً عن مسرحية «طرباش لوماش» يمكن الرجوع إليه في جريدة «السياسة» المحلية في عددها الصادر يوم 1973/3/23 م

(24) من ضمن ذلك ما نشره (سليمان الخزامي) من نقد للمسرحية في مجلة (اليقظة) بتاريخ 1971/3/8 تحت عنوان (النواخذة مسرحية جديدة ولكن). كما نشرنا نقدا تحليليا للمسرحية في عرضها الثاني، وذلك في جريدة (الهدف) المحلية بتاريخ 2 سبتمبر 1976 م.

(25) وهو الوصف الوحيد عند ذكر الشخصيات في المقدمة.

(26) جريدة السياسة ـ الكويت ـ العدد الصادر بتاريخ 1971/8/24 ضمن لقاء فني في حلقات يومية تحت عنوان «ثلاثة وجوه وأربع فرق» تحقيق محمد مبارك (كاتب سطور هذا البحث) ص 5.

(27) انظر المسرحية، الفصل الأول ص 15 ص 29 ص 30.

(28) لعله يقصد: الذين أفنوا أو ضحوا بحياتهم. أما لفظة (أودوا). فهي موحشة وتعبير لم يوفق به المؤلف إلى معناه المقصود.

(29) مقدمة مسرحية «النواخذة» ص 6.

(30) من (النواخذة... رحلة موفقة في عوالم النفس البشرية) نقد مسرحي بقلم انطوان بارا. مسرحية «النواخذة» من ص 9 - 11.

(31) د. سليمان الشطي، مقدمة «ضاع الديك» ص 24.
(32) من (1963 – 1970).
(33) عام 1962 م، وقد عُرضت هذه المسرحية عام 1964 م.
(34) والتي يمكن تقدير زمن الأحداث فيها بعام 1963 م.
(35) موضوع هذه المسرحية يشابه رواية «قنديل أم هاشم» للكاتب يحيى حقي.
(36) تجري أحداث هذه المسرحية عام 1968 م.
(37) أي الأسرة الصغيرة غير المركبة، غير (الحمولة) أي أنها الخلية الأولى في المجتمع. انظر ذلك: «أساس علم الاجتماع» د. سعفان شحاته وكذلك «مبادئ علم الاجتماع» د. مصطفى الخشاب.
(38) وليد أبو بكر «القضية الاجتماعية في مسرح عبد العزيز» ص 4، ص 17، ص 18.
(39) لمزيد من التفاصيل انظر: المسرح الاجتماعي ذو الدعوة السياسية د. محمد مبارك الصوري، المركز العربي للاعلام، نوفمبر 1985، 1981، الكويت.
(40) كشخصية الخادمة (عبلة) في مسرحية «ضاع الديك».
(41) القضية الاجتماعية في مسرح عبد العزيز السريع، وليد أبو بكر، ص 3.
(42) اقرأ كذلك مسرحية «الأسرة الضائعة».
(43) انظر مسرحية «الجوع» عبد العزيز السريع، وكذلك «القضية الاجتماعية في مسرح عبد العزيز السريع» وليد أبو بكر مصدر سابق ص 523 وما بعدها.
(44) مسرحية «ضاع الديك» كتبها عبد العزيز السريع واخرجها صقر الرشود لفرقة (مسرح الخليج العربي). وقد عُرضت ابتداء من 1972/11/5 وأعيدت في يناير 1973. انظر (الصحافة الكويتية في ربع قرن) د. محمد حسن عبدالله، كشاف صحفي، جامعة الكويت، 1973 م.
(45) ارجع إلى مسرحية «عنده شهادة» لعبد العزيز السريع، وانظر شخصية يوسف في المسرحية.
(46) القضية الاجتماعية في مسرح عبد العزيز السريع، وليد أبو بكر، ص 11.
(47) مسرحيات كويتية «ضاع الديك» مسرحية من ثلاثة فصول، عبد العزيز السريع، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1980، الاهداء ص 3.
(48) من أبرز هذه المسرحيات: عشت وشفت، كويت سنة 2000، اشرايكم يا جماعة، ضعنا بالطوشة، سكانة مرته... وغيرها.

(49) د. محمد حسن عبدالله، المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء، ص 49، مؤسسة دار الكتب الثقافية، الكويت، ط1، 1978.

(50) د. محمد حسن عبدالله، الحركة المسرحية في الكويت، ص 191 وما بعدها، مايو 1976، مطابع دار السياسة، الكويت. ولمزيد من التفاصيل انظر: للمؤلف نفسه (المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء) ص 45 – 56.

(51) الأولى للسريّع والرشود معاً، والثانية كتبها الرشود منفرداً سنة 1966.

(52) في مسرحية «الحاجز».

(53) كما في مسرحية «ضعنا بالطوشة».

(54) اقرأ «شياطين ليلة جمعة» للسريّع والرشود.

(55) «صراع الأجيال في المسرح والمسرحية في الكويت»، الرائد، عدد 8 يناير سنة 1976 م. دراسة بقلم محمد مبارك (كاتب سطور هذا البحث)، الحلقة الثالثة، ص 49 تحت عنوان جانبي (مسرح الخليج العربي وقضية الصراع المدروسة).

(56) ضاع الديك (ضيعة الديك ويا لها من ضيعة) د. سليمان الشطي، مقدمة المسرحية.

(57) مسرحية «ضاع الديك» عبد العزيز السريّع، ص 96، المشهد الأول من الفصل الثاني.

(58) المسرحية ص 99.

(59) انظر المسرحية ص 103. واقرأ كذلك مسرحية (اشرايكم يا جماعة) حسين صالح الحداد الشبيهة لسوسو في شخصية الزوجة.

(60) المسرحية ص 104.

(61) المسرحية ص 105.

(62) المسرحية ص 106.

(63) المسرحية ص 106.

(64) المسرحية ص 107.

(65) انظر حوار فاطمة مع أخيها سالم ص 114 من مسرحية «ضاع الديك».

(66) انظر المسرحية من ص 109 – 113.

(67) مقالة (عبد العزيز السريّع وتأصيل المسرح في الكويت خلال مسرحية ضاع الديك) بقلم عبد الرحمن زيدان، ص 54. مجلة البيان عدد 187، اكتوبر 1980 م.

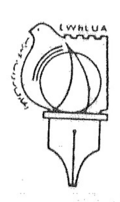
(68) مسرحية «نبيل بدران» التي قدمها «مسرح الفنون» الخاص.

الفهرس

صدر عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

• كلنا .. كلنا .. كلنا نحب البحر	قصص قصيرة	لعدد من كتاب القصة في الإمارات
• قصائد من الإمارات	مختارات شعرية	لعدد من شعراء الإمارات
• السمكة الصغيرة	قصتان	تأليف : صمد بهرنجي ترجمة : علي عبد العزيز الشرهان وعمر عدس
• صلاة العيد والتعب	شعر	عارف الخاجة
• معجم القوافي والألحان في الخليج العربي		فالح حنظل
• أطفال آخر الزمان	رواية	تأليف : عزيز نيسين ترجمة : عمر عدس
• الرجل العاشر	رواية	تأليف : غراهام غرين ترجمة : مصطفى كمال
• الأرواح تسكن المدينة	قصة	أنور الخطيب
• شدو الزمن	شعر	سلطان خليفة
• سالم بن علي العويس	دراسات ومقالات لعدد من الكتاب	جمع واعداد : عبدالاله عبد القادر

• فيروز	قصص	مريم جمعة فرج
• مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور	شعر	سيف الرحبي
• جغرافية الفردوس	شعر	جعفر الجمري
• سلطان العويس تاجر استهواه الشعر	دراسات ومقالات لعدد من الكتاب	جمع واعداد : عبدالاله عبد القادر
• وردة للوطن وقبلة للحبيبة	شعر	عمر أبو سالم
• أبحاث الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة		
• تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات 1960 – 1986	دراسة	عبدالاله عبد القادر
• 12 قصة قصيرة		مجموعة من الكتاب
• فنجان قهوة		عبدالله عبد الرحمن
• هذا هو الساحل أين البحر	شعر	مؤيد الشيباني
• بحثاً عن النهر	شعر	رأفت السويركي
• علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه	شعر	عارف الخاجة
• الرحلة العجيبة	قصص يابانية	ترجمة : فكري بكر
• الاتفاقيات السياسية والاقتصادية التي عقدت بين إمارات ساحل عُمان وبريطانيا 1806 – 1971		علي محمد راشد
• ميادير	قصص	ناصر جبران
• الطحلب	قصص قصيرة	إبراهيم مبارك
• عندما تدفن النخيل	قصص	ناصر الظاهري
• خلفان بن مصبح	دراسة	اعداد : شوقي رافع
• طفول	قصص	سعاد العريمي
• ندوة الأدب في الخليج العربي	ـــ الجزء الأول	
• تحولات اللغة العربية الدارجة	دراسة	د . علي عبد العزيز الشرهان
• آية الصمت	شعر	ظاعن شاهين
• أرجوزة تحفة القضاة	نظم العلامة شهاب الدين أحمد بن ماجد	شرح حسين صالح شهاب
• ندوة الأدب في الخليج العربي	ـــ الجزء الثاني	
• الشيطان وقصائد أخرى		ترجمة وتقديم : رفعت سلام



منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات
هاتف 364404 فاكس 364409
ص.ب 4321 الشارقة أ.ع.م

المطبعة الا